د. يمنى العيد

في القول الشعري



المعرفة الأدبية

مكتبة الأدب المغربي

دار توبقال للنشر

في القول الشعري

للمؤلفة

- □ **قاسم أمين : تحرير قوامة المرأة**. بيت الحكمة، بيروت، 1970.
- □ **أمين الريحاني رحالة العرب**. بيت الحكمة، بيروت، 1970.
- □ **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان (بين الحربين العالميتين)**، دار الفارابي، بيروت، 1979.
- □ **في معرفة النص، دراسات نقدية**. دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983، الطبعة الثانية 1985، الطبعة الثالثة 1985.
- □ **الراوي : الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي)**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986.
- □ ميخائيل باختين. **الماركسية وفلسفة اللغة**. ترجمة مشتركة مع محمد البكري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

د.يمنى العيد

في القول الشعري

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي. ساحة محطة القطار
بلفدير. الدار البيضاء 05 ـ المغرب
الهاتف : 24.06.05/42

تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
المعرفة الأدبيـة

الطبعة الأولى 1987

رقم الايداع القانوني : 5 / 1987

الى مازن وحازم

تقديم

تؤلف الدراسات المتضامنة في هذا الكتاب لحظة موسعة للتأمل في تجارب ونماذج شعرية عربية، منها ما يعود للمرحلة الرومانسية، ومنها ما أنتجه شعراء حديثون ينزعون في أعمالهم لإعادة بناء القصيدة العربية، وفق منظورات متباينة للنص والواقع الذي يعيشونه ويعايشونه.

وللتأمل النظري موقعه من هذا الكتاب، فالحديث عن القول الشعري يتأسس نظرياً على المعطيات التي أصبحت متداولة في الخطاب النقدي الحديث، والشعرية الحديثة بالخصوص. ولا مفر من الإقرار بأهمية التنظير في العملية النقدية التي نسعى لإضاءتها من خلال المفاهيم الحديثة عن اللغة والكلام، وانفصال اللغة الشعرية عن اللغة الاعتيادية، وهي المفاهيم التي أثبتت إجرائيتُها مفعولَها في حقل التحليل النصي، إلا أن هذا البعد اللغوي المركزي للشعر يكف في نظرنا عن أن يكون مجرد لعبة فاقدة لأي معنى تاريخي ـ اجتماعي، لأن الفعل الشعري هو فعل الرؤية الشعرية للعالم، بما هو عالم الناس في صراعاتهم، ضمن منظورنا للصراع الاجتماعي ـ التاريخي، وخصوصية حضور الفعل الشعري فيه.

وهذه الخلفية النظرية هي ما ابتغينا تعيين حدودها. واستنهاض أسئلتها من خلال دراسة أو مقدمات نظرية تتلازم مع مشروع التحليل الذي خصصنا به النصوص الشعرية المتعددة والمتباينة في آن، حسب ما كانت تؤدي بنا إليه ظروف الصراعات الاجتماعية أو التعرف على نصوص وتجارب شعرية تنتمي لأكثر من منطقة عربية، إيماناً منا أن مشروع قراءة الشعر العربي الحديث هو بحاجة لاستنطاق الممارسة الشعرية في علاقتها بالمعيش المحدق بنا، فيما هو مدعوٌّ لعدم نسيان ما يعتمل في مناطق متباعدة جغرافياً، ولكنها تلتقي في تجاربها وأسئلتها الشعرية مع بعضها بعضاً.

ولئن كانت الدراسات المؤلفة للكتاب متنقلة بين نصوص وتجارب شعرية، فإن همَّ القراءة المتمركز في المسألة الشعرية وأوضاع الحداثة هو ما يعطيها مشروعية التآلف والتضامن، وتلك هي اللحظة الموسعة التي يقترحها الكتاب على قرائه.

يمنى العيد

بيروت، سبتمبر، 1986

في القول الشعري

□ الشعر واللغة

من كون الشعر رؤية مختلفة لعالمنا الواحد، ومن كون النقد قراءة تحاول أن تنتج معرفة بالنص، موضوع القراءة، أرى أن الكلام عن الشعر هو في وجه هام من وجوهه كلام على اللغة.

لم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية. لا لأن الشعر نص مادتهُ اللغة، بل لأن ما قدمته العلوم اللسانية الحديثة من مفاهيم تخص اللغة، ترك أثره العميق، والمباشر أحيانا، على مفهوم الشعر، (وطبعا على الأجناس الأدبية الأخرى) بما في ذلك الشعر العربي الحديث، فانعكس ذلك على مفهومنا للخصائص البنائية للنصوص الشعرية، وعلى فهمنا لهويتها الدلالية، أي على ما تريد أن تقوله هذه النصوص، فبات من الصعب على النقد أن يدرك ما طرأ على الشعر من تغير، أو أن يعرف الوظائف المختلفة لبنيته، أو أن يفهم طبيعة نظامه الترميزي الذي به يتحقق التواصل، دون الرجوع إلى هذه المفاهيم التي تخص اللغة، والتي أنتجتها العلوم اللسانية الحديثة.

فنحن اليوم مثلا، وبدل أن نقول : شعر جديد، نقول : **لغة شعرية جديدة.** قاصدين بذلك أن ننظر إلى الشعر على أنه لغة. ونحن اليوم أيضا نقول : **قول شعري**، وحسب البعض خطاب شعري مقابل قولنا : قول أو خطاب سياسي. وقول أو خطاب سردي. وقول أو

خطاب تشريعي الخ.. مشيرين بذلك إلى جذر مشترك هو **القول** أو **الخطاب**، مضيفين إلى هذا الجذر المشترك صفة الشعري أو السياسي أو غير ذلك مما يدل على تخصيص للقول أو للخطاب، كأن للقول وجوداً عاماً أو سديمياً، أي وجوداً على مستوى الحاجة لانسان يعيش في زمان تاريخي وفي مكان اجتماعي، ومن على هذا المستوى يتخصص القول في أجناس لها حقولها الثقافية المتميزة. فالقول هذا يتخصص، مثلا، قولاً شعرياً، أي يصير قولاً شعرياً، في حقل ثقافي شعري، أو هو يتخصص قولاً سياسياً في حقل ثقافي سياسي الخ..

لماذا نقول : لغة شعرية جديدة؟ ولماذا نقول : قول شعري؟ ولماذا يفضل البعض أن يقول **خطاب** شعري، ما هو **القول** وكيف يصير شعريا؟ وكيف نرى إلى الأثر الذي تركته هذه المفاهيم على الشعر العربي الحديث؟

□ اختلاف المفاهيم هو اختلاف منطلقاتها الفكرية اللغوية

يعود الاختلاف بين هذه المفاهيم، كما يعود نشوؤها طبعا، إلى منطلقين فكريين للغة :

الأول ميز بين اللغة والكلام ورأي أصحابه[1] :

○ أن **اللغة** نظام[2]. مؤسسة. حركتها التكرار والثبات. ونسبها الجماعة، وهي بذلك، وكما استنتج البعض، ماضوية وسلطوية.

○ وأن **الكلام** فردي يولد خارج هذا النظام، وضد المؤسسة. إنه اليومي والمعيش لذلك فإن له طابع الفوضى والتحرر، ومنه المنبت والولادة للغة جديدة.

هكذا فإذا كانت اللغة مادة جاهزة، أو بنية مكتملة، تعمل وفق آليتها الخاصة ونظامها الترميزي الخاص، في حيّز من الاستقلال والعزلة، وفي نسق ثابت من الحركة المتكررة، فإن الكلام هو من اللغة لسان حي يحاوله **المتكلم** الفرد، ويتوجه به إلى آخر هو **المخاطب**. من هنا كان مصطلح **الخطاب** Discours، الذي يشير إلى الطابع التخاطبي للكلام، الكلام الذي لا يولد إلّا بين الناس في تخاطبهم وفي توجههم إلى بعضهم البعض.

لكن الكلام في توجهه الى آخر هو كلام يطلب أو يعطي، ويحاول، بالتالي، أن يقنع لذلك يَتَأَسْلَب، يصوغ ويبني ما يريد قوله، أي يقيم ما يريد قوله، في بنية نصيّة متماسكة، فلا يقول مباشرة هذا الذي يطلب أو يعطي، أو أنه يخفي الذي يريد إقناع الآخر به. يخفي

بالمرسلة. الكلام هذا هو خطاب بين متكلم ومتلق. نقول متلق في حال وجود علاقة تسلط. تسلط المتكلم على المخاطب. الطرفان في هذه العلاقة غير متكافئين، في القدرة على الكلام مثلاً، أو في الحرية، أو في الوضعية الثقافية الخ، أما في حال وجود علاقة أكثر ديمقراطية فنقول أنه خطاب بين **مُرسِل ومُرسَل إليه.**

○ **أما المنطلق الثاني** فقد رأى[3] :

أن الكلمات، من حيث هي علامات دالة، تنزاح، بالاستعمال، عن مدلولها الذي وضعت له، والذي هو أساسا، أي هذا المدلول، الموجودات الطبيعية والمادية. كأن تنزاح كلمة حمامة عن مدلولها الذي وضعت له، والذي هو الموجود الطبيعي، الحمامة، لتدل، مثلا، على السلام، أو لتصير رمزا له. كما يمكن أن تنزاح كلمة خبز، عن مدلولها، لتدل على شعور بالجوع، أو بالشبع، حسب نبرة المتكلم وسياق كلامه.

تفارق العلامات، إذاً، الموجودات، وتنهض في فضاء مغاير، أو مفارق، هو فضاء أو مستوى أيديولوجي.

على هذا المستوى وعلى حد تناقضي فيه، يصوغ الناس أقوالهم التي يعبرون بها عن حاجاتهم ورغباتهم وتخيلاتهم الخ.. أو بمعنى آخر عن علاقاتهم بهذه الموجودات، من جهة، وعن علاقاتهم فيما بينهم من جهة ثانية. ومن حيث إن هذه العلاقات هي نفسها علاقات تناقضية، وعليه فإن هذه الاقوال / التعابير تقول هذا الذي تقوله من موقع. أو لنقل إن التعبير عن هذه العلاقات هو قولها من موقع على هذا المستوى الايديولوجي نفسه، الذي هو، وكما ذكرنا، فضاء من العلامات المنزاحة.

□ أثر المنطلق الثاني على مفهوم الكلام والوظائف البنائية في النص

فيما بعد، وبتأثير من هذا المنطلق الثاني أمكن التأكيد على الكلام من حيث هو فعل نطق[4]، أو فاعلية تقول، فتصوغ بهذه النسبة أو تلك من الانتظام ما يريد المتكلم قوله.

وعليه، فإذا كان الكلام هو ما له صفة الفوضوي والفردي والمتوحش، وإذا كان الخطاب هو التوجه إلى آخر بمرسلة، فإن **القول** هو، وربما إضافة إلى هذا كله، نبرة، كتلة نطقية، لها طابع الفوضي وحرارة النفس، ورغبة النطق بشيء بقول ليس هو تماماً الجملة، ولا

هو تماماً النص، بل هو **فعل** يريد أن يقول. القول، بهذا المعنى، هو فاعلية يمارسها متكلم يعيش في مكان اجتماعي وفي زمان تاريخي، وهو، ومن حيث هو كذلك، ذو طابع تناقضي، هذا الطابع هو نفسه طابع العلاقات الاجتماعية بين الناس في المجتمع.

ينتج عن ذلك أن اللغة الحية هي، وان كان لها، حسب المنطلق الأول، بنيتُها المستقلة، لغة مخترقة باستمرار بالمنطوق، أو بهذه الحاجة إلى صياغة قول يتوجه به متكلم إلى مخاطب، فيطلب أو يرفض أو يحتج أو يشكو الخ.. والمنطوق بهذا المعنى فعلُ قولٍ ونقضٍ، أي فعل يحول اللغة، يمارسها ويتملكها. وبهذا يكون تجدد اللغة. ليس تجدد اللغة فعلاً آلياً، أو فعلاً خارجياً يضاف إليها، أو يأتيها من خارج، فيكتفي بتبديل صور التركيب أو بخريطة ترتيب الكلام، أو بكسر نظامه الخ.. بل هو فعلُ قول. صياغة تريد أن تقول. والجديد هو القول، أو هو هذه الصياغة التي تقول.

وفعل القول الذي يحول اللغة ويتملكها هو فعل يُمَارَس في كون من العلامات، تتحدّد فيه **مواقع** الكلام في صدوره ووصوله، في الإرسال والاستقبال.

في هذه الحركة التخاطبية، وبسبب من تفاوت المواقع واختلافها، قد يحافظ الكلام على طابعه الحواري، على كونه تعبيراً متحرراً، نامياً، متغيراً في الجدل، وفي النقض. وقد يصبح مجرد خطاب، خطاباً متسلطاً، أو خطاباً له طابع التلقين والوصاية، أو له فقط غاية الإقناع، مما يفقد الكلام قدرته النقدية، وبالتالي قدرته على النمو، ويميل إلى التكرار والثبات، والى حيازة صفة ألوهية. وهو في ميله هذا مرتبط بثبات الموقع له. من هنا يبدو ضرورياً كشفُ مواقع الكلام التي هي في النص /للنصوص، **زاوية رؤية**، تتحكم ببنية النص الداخلية، وبوظائفه البنائية.

هذه البنية وهذه الوظائف تستهدف، وبشكل أساسي، الايهام بحقيقة ما يقول النص، أو بحقيقة عالمه المتخيل. بل تستهدف **الايهام** بأن حقيقة ما يقول النص، أو حقيقة عالمه المتخيل هذا هي الحقيقة. من هنا كان كشف هذه المواقع وعلى مستواها المنزاح، أي في هذا الكون من العلامات الدالة، العلامات /اللغة، ومن ثم تبيان علاقة هذه المواقع بالحد التناقضي الذي ذكرنا، أمراً ضرورياً. إن كشف هذه المواقع وتبيان علاقتها بالحد التناقضي هو، في نقطة هامة من نقاطه، كشف حركة الكلام في النص : هوية المتكلم، في النص، الذي ليس هو

تماماً الكاتب، بل القائل، أو هو الكاتب وقد دخل في عالم نصه، في فعل قوله وفي لعبته الفنية. وهو قائل يصوغ، يعبر ويقول. والقول له جهة يذهب نحوها بهذا الشكل أو ذاك. إنه، وإذ يحمل الثقافي، يبقى موسوما بالشفهي، أي بالذاتي وبالخاص القائم، في كل حال، في زمان وفي مكان اجتماعيين.

إن كشف الموقع هو كشف لزاوية الرؤية التي منها ينهض القول وينبني النص، وبذلك يمكننا أن نرى أن ما يقوله النص ليس هو **الحقيقة**، بل هو حقيقته وبذلك أيضا يمكننا أن نطمح إلى أن تكون قراءتنا للنص قراءة نقدية. أي قراءة منتجة لمعرفة بالنص، وقراءة تفسح المجال لتملك جديد للغة، أي لقول جديد تقوله.

تحقق الوظائف البنائية لعبة الايهام، لعبة خلق عالم متخيل يوهم بحقيقته. وهي لذلك تخلقه متماسكاً، متسقاً. تبنيه ويكون لبنيته منطق.

☐ أمثلـــة

هذه الوظائف البنائية لها أدواتها اللغوية العدة، والكلام عنها يخص البحث في الاسلوب، وفي أنماط التعبير. وهذا ليس مكانه هنا، لكن، بإمكاننا تقديم بعض الامثلة على ما تقوم به بعض الادوات اللغوية من وظائف بنائية من شأنها أن تسهم في ممارسة الايهام الفني الذي يخدم زاوية الرؤية في النص ويخلق تماسكه :

* فاستعمال «ال» التعريف مثلا، أو صيغة المعرّف، هو استعمال يُقصَد به الايهام بعمومية ما يقوله الكاتب (الذي هو الشاعر أو غير الشاعر). فيبدو عاماً قد يكون مجرد رأي فردي. مثال على ذلك هذا القول الشعري.

تريدون شعراً؟
ومتى كان الشاعر يكتب شعراً؟
تريدونه في سره، في تأليفه؟[5].

تريدونه في سره، في تأليفه ؟ [5].

التعبير هنا لم يأت بصيغة المفرد المتكلم، لم يقل الشاعر مثلا : ومتى كنت أكتب شعراً ؟ بل قال «ومتى كان الشاعر يكتب شعراً ؟» أي أنه تكلم باسم الـ شاعر. ثم استعمل في السطر التالي الفعل بصيغة الغائب (هو) تريدونه، وتبعه الضمير (ضمير الغائب) في «سره»، وفي «تأليفه». فبنى بذلك نوعاً من الاتساق اللغوي الضروري لقوله، او لزاوية رؤياه، والذي بدت معه المسألة (مسألة كتابته الشعر) مسألة الـ شاعر، وليست مسألة شاعر. أيْ بدت المسألة كأنها مسألة الـشاعر الـ متكلم عن الـ شعر، وليس مسألة شاعر، يتكلم، وبلسانه، عن شعره. زاوية الرؤية هنا بدت وكأنها ليست زاوية رؤية، بل زاوية الـ رؤية.

* مثال آخر هو استعمال ضمير المفرد المتكلم الذي يفيد غالبا معنى الاحساس الشخصي بالشيء أو فعل المشاهدة الشخصية. الكلام بضمير الأنا له صفة الذاتي والواجداني، أي ما يصعب مناقشته، أو رفضه. والكلام بضمير الانا هو خاصية اللغة الشعرية بامتياز. معظم الشعر يكتب بضمير المتكلم (الأنا أو النحن).

بهذه الصيغة يخلق التعبير الشعري أنماطه المميزة له، وبهذه الصيغة يمارس لعبته الفنية : لعبة الايهام بأنه كلام الذات الذي يسهل عليه الايحاء بـ حقيقته او بالـ حقيقة : كأن الشعر هو كلام الذات، وكأن كلام الذات هو كلام حقيقي. وقد نجد في هذا الإيهام الفني، الذي يمارسه القول الشعري، تفسيراً، ولو جزئياً، لوصف الشعر بالنبوءة والشاعر بالنبي، أو وصف الشعر بالـ رؤية، والشاعر بالـ رائي.

وقد يشكل استعمال ضمير المتكلم عاملاً مساعداً على إطلاق التعبير وتحريره، وبالتالي على خلق لغة جديدة، متمردة، لها نكهة الحياة وماؤها، ذلك أن استعمال ضمير المتكلم يقرب التعبير من النطق، ويومىء إلى مباشرته، وإنْ كان يلجأ في الصياغة الى ما يجعله مباشراً.

* مثال ثالث هو استعمال ضمير الغائب الذي يفيد الرؤية والقص، وهو حين يستعمل بصيغة الفعل الماضي يفيد حصول الشيء أو حدوثه. فيصير الفعل، بحكم ذاك، واقعاً: إن استعمال هذه الصيغة يوهم بواقعية ما يتناوله الكلام. وقد يلجأ الشعر

مثل هذه الاستعمالات التي هي استعمالات تميز النص القصصي أساسا : نورد بعض الامثلة على ذلك :

○ **مثال أول**

كانت الحقيبة تثقل في يده كلما مشى
وعندما صعد
أحسّ بالسلم يطوي وراءه
ولم ينظر(6)

○ **مثال ثان :**

وأشار نحو الشاحنات الحاملات حصى
وباطوناً
وجنداً ينشدون(7).

○ **مثال ثالث :**

كان الزوج الواعي يشرب بيضا وحليبا
ونبيذاً قبل العرس.(8)

في هذه الأمثلة الثلاثة، تلجأ الصياغة الشعرية إلى نمط من التعبير يخص، كما أشرنا، القص، وتركز على حسّ المشاهدة. التعبير هنا يفيد معنى الإخبار، وليس هو تعبير عن الذاتي : الشاعر ينقلُ صورة ما يشاهد (المثالين الأول والثالث) أو ينقل هو ما يراه آخر أو أن ما يشاهده آخر يشاهده الشاعر (المثال الثاني).

مثل هذا التعبير يتوخى صفة الموضوعية، أو قدرة الايهام بموضوعيته. الإيهام بالموضوعية له أدواته الأخرى التي منها الجمل التقريرية الإسمية. مثال على ذلك قول الشاعر :

التكرار يؤلف حتى تعجز كل خليقة هذا الله.
للتكرار يؤلف حتى تنفق كل الاشياء الحية.
ولنوح(9).

قد يكون لمثل هذا الايهام في الشعر دلالته العميقة. قد يكون الشاعر في لجوئه الى هذه الصيغ الموضوعية، وبالتالي في محاولته إيهامنا بحياده، هو شاعر يريد ان يجعل الاشياء تقول، تنطلق بلسانها، بلغتها. والشاعر بذلك قد يعبر عن رفض لنبوة الشعر، لصفة السحري أو الغيبي التي لازمته طويلا، والتي ما زالت «تحيده» كقول. في حال كهذه تشير الصيغة اللغوية، ومن حيث إنها تشكل نمطاً في التعبير الشعري، إلى نظرة مختلفة للشعر، نظرة ترى إلى الثقافي خارج الذات، تراه في الحياة والأشياء، ترى هذا الثقافي على أنه نطق الحياة الذي يصوغه الشاعر فجعل منه هذه الصياغة حضوراً شعرياً. الشعر بهذا المعنى هو حضور العالم بلغته أو بلغاته أو بأصواته.

هذه الأدوات وغيرها مما يخصص الزمان والأشياء فيوهم استعمالها بأن هذا الذي يحدث، انما يحدث الآن، أو بأن ما يقصده الكلام هو وليس ذاك (اسماء الاشارة) والذي نجد له مثالا في ابيات الشاعر أعلاه حيث يقول «هذا الله» ــ أي «هذا» الذي هو غير الله الذي عرفنا سابقا الخ... هذه الادوات وغيرها أضاءتها الابحاث اللغوية في وظائفها، وكشفت علاقتها الوثيقة، والأساسية بانماط التعبير الشعري، وغير الشعري، مما يخصص التعبير ويميزه، من حيث هو قول أو نص يقول. وهي، أي هذه الادوات، إذ تمارس وظائفها، تحقق للنص اتساقاً وتجعل منه نصاً متماسكاً وفق منطقه، أو وفق منطق زاوية الرؤية فيه.

☐ الشعر هو قول يصير شعريا

لئن كان المنطلق الفكري الثاني للغة قد أكد على الكلام من حيث هو نطق له حرارة النفسي ودينامية التاريخي، ولئن كانت هذه النظرة للغة قد دفعت الى اللغة بسمتها النطقية هذه، وليس بوجودها المستقل والمعزول، ولئن كانت هذه النظرة للغة قد دفعت النقد ليفهم الخطاب على أنه قول مشدود الى حرارة النطقي هذا، ومن ثم مشدود إلى زاوية رؤية له، يتجه بها إلى مخاطَب، وأنه في هذه الحركة غير معزول عن موقع مكاني وزماني (أي اجتماعي) له، فلقد أمكن أيضاً، وبتأثير من هذا المنطلق الفكري الثاني النظر إلى القول في حقل ثقافي خاص به. فالقول الشعري هو قول ينهض في الحقل الثقافي الشعري أو الأدبي. في هذا الحقل

يصاغ القول ويتميز في جنس هو الشعر. القول هذا يمكن ان يكون قولاً شعرياً، او سردياً، أو غير ذلك مما له مفاهيمه التي تحدده كجنس، ومما له في الوقت نفسه، تمايزاته الفردية، وتغيراته التاريخية.

هكذا أصبحنا نقول : قول شعري، ويقول البعض : خطاب شعري، وهذا يعني أن الشعر هو قول يصير شعرياً، أي يتميز بمفاهيمه الشعرية دون ان يعادل القول الشعري هذه المفاهيم. بل هو ينهض ويصير، بها، شعرياً، وهذا ما أتاح للنقد أن يكون بحثه في الشعر هو بحث في شعريته، أي في هذا الذي يجعل من قول مّا قولاً شعرياً، أو مثلاً قولا روائياً. مثل هذا البحث لا يلغي، ويجب أن لا يلغي، سؤالاً يحمله النقد حول ما يريد أن يقوله النص الشعري (او الادبي الروائي او غيره)، اي حول ما ينطق به النص. أو ما تنطق به الصياغة اللغوية التي هي مادة النص. جسده وحياته.

المفاهيم التي يصير بها القول شعرياً

ما هي المفاهيم التي تحدد القول فتميزه وتجعل منه قولاً شعرياً؟

اذا كان مفهوم زاوية الرؤية هو مفهوم يخص كل نص يصاغ، أي إذا كان هذا المفهوم ليس مفهوماً خاصاً بالقول الشعري، وإذا كنا قد عرضنا، ولو لِماماً، لهذا المفهوم في سياق كلامنا على مفهوم القول، فإننا فيما يلي سنعرض فقط لمفهومين أساسيين، ما زالا حتى الآن الأساسيين، في تمييز القول كقول شعري، هذات المفهومان هما: **مفهوم الموسيقى و مفهوم الانزياح**.

○ مفهوم الموسيقى

لا تجد الموسيقى شرط تولُّدها فقط في الأوزان المعروفة، أو في وزن مّا معين، بل تجد شرط تولُّدها أيضاً، وربما بشكل أفضل، في تقطيعات، وفي توازنات لا متناهية. تجده في التقابل والتشاكل، في التكرار على أنواعه : التكرار لحروف بذاتها، أو لكلمات، والذي هو تكرار لأصوات، لمسافات زمنية لغوية، وقد يكون اللفظ، كما قد يكون المعنى هو حدود هذه

المسافات أو فاصلتها، ويظهر ذلك في التشكيل الهندسي للتعبير الشعري. ثمة تقنيات عدة يمكن استخدامها لتوليد الموسيقى. تقنيات تتعلق بالتلفظ الصوتي وتقنيات تتعلق بالتنسيق الدلالي الخ.

نقرأ هذا المقطع[10]، ونحاول أن نرى ما فيه من توازنات أو تقنيات أخرى تولد الموسيقى :

يبسَ الصيفُ ولم يأت الخريفْ
والربيع أسود في ذاكرة الأرض / الشتاءْ
مثلما يرسمه الموت : احتضار أو نزيفْ
زمن يخرج من قارورة الجبر ومن كف القضاء
زمن التيه الذي يرتجل الوقت ويجترُّ الهواءْ،
كيف، من أين لكم أن تعرفوه ؟
قاتلٌ ليس له وجه / له كل الوجوه...

يمكننا أن نلاحظ التوازنات التالية : الخريف ــ نزيف. التوازن قائم هنا على مستوى الإيقاع الصوتي وذلك في حركة الفتح (خَـ، نَـ)، والكسر المحدود (ريـ، زيـ) ثم السكون (فْ، فْ). وعلى مستوى التلفظ الصوتي في حرف الـ **ف** ثم على المستوى الدلالي، إذ اننا نرى أن «نزيف» تعقب «الخريف» دون أن تتلوها مباشرة، ونحن لو قمنا بقراءة عمودية لنهاية الأسطر الثلاث الأولى لقرأنا : «الخريف»، «الشتاء»، «نزيف» وللاحظنا أن «نزيف» لها علاقة، من حيث المعنى القاموسي بـ «الشتاء» فكلاهما يسيل، وأن لها من حيث دلالتها السياقية علاقة بـ «الخريف» (الذي لم يأت) : هكذا فاذا كان الشتاء يوحي بـهطول المطر / الماء، فإن هذا الهطول يصبح، ولعدم مجيء الخريف، كأنه نزيف يحيل بالضرورة على الموت الذي حكم عالم المقطع الشعري. التوازن إذاً بين «نزيف» و «الخريف» هو توازن قائم أيضاً على المستوى الدلالي.

توازن آخر بين : الشتاء، القضاء، الهواء. بإمكان القارىء أن يرى الى هذا التوازن على مستواه الإيقاعي الصوتي (كما هو في الشرح السابق)، وأيضاً على مستواه التلفظي الصوتي. أما فيما يتعلق بالمستوى الدلالي فيمكننا أن نلاحظ وفي قراءة عمودية طبعا لـ : «الشتاء»،

«نزيف»، «القضاء»، «الهواء» أن بين «الشتاء» و «القضاء» المتوازنتين صوتياً، لفظة «نزيف» التي هي خارج هذا التوازن الصوتي، لكنها تحقق توازناً على المستوى الدلالي : ان كلمة قضاء تحيل على سبب الموت أو على ما يفسره، وهي بذلك تنهض على مستوى متوازن، لا صوتياً وحسب، بل ودلالياً أيضاً مع «الشتاء» ومع وبـ «نزيف» الذي هو خلف هذا الموت.

يمكننا أن نلاحظ توازنات عدة أخرى، منها ما هو قائم على المستوى الصوتي مثل : «تعرفوه» و «الوجوه». ومنها ما هو قائم على المستوى الدلالي مثل : «الصيف» ــ «الخريف» ــ «الربيع» أو «الموت» ــ «احتضار». ومنها ما هو مقتصر على بعض الحروف، كما هو الحال في تكرار صوت حرف «ر» في الكلمات التالية «الربيع»، «ذاكرة»، «الارض»، «يرسمه»، «احتضار»، «يخرج»، «قارورة» «الجبر» «يرتجل». هذا التكرار القائم على التشابه يولد إيقاعا يتنزه عبر المقطع الشعري ويشعرنا برنته..

يمكننا أيضا أن نلحظ إيقاعاً عاماً قائماً على المستوى الدلالي في المقطع / النص كله. لنقرأ الكلمات التالية، والتي تكاد تشكل مجموع المقطع / النص : «يبس»، «لم يأت»، «اسود»، «الموت»، «احتضار»، «نزيف»، «التيه»، «يجتر»، «قاتل»، ثم العبارات : «من أين لكم أن تعرفوه» و «ليس له وجه».

هذه الألفاظ والعبارات تشير كلها إلى الغياب، غياب الحياة، أو غياب الخضرة في «يبس»، غياب الحضور في «لم يأت»، اللون في «أسودَّ»، الحياة في «الموت» وفي «احتضار» وفي «نزيف» وفي «قاتل»، الضياع أو ضياع الوجود في «التيه»، المعرفة في «ليس له وجه» وفي «من أين لكم أن تعرفوه».

واضح هنا التوظيف البنياتي لصالح **القول**، أو لصالح ما يقوله المقطع من سلبية أو غياب يصب في الموت، بل إن هذا التوظيف بتنويعاته، وبما فيه من تصعيد لهذه التنويعات، يبلغ درجة عالية من الاتساق. إنه اتساق بين مختلف مستويات بنية النص / المقطع، أي بين المستوى الموسيقي والمستوى الدلالي ومستوى القول الذي يكشف زاوية الرؤية.

يمكننا أن نقول إن توليد الموسيقى بهذه الشروط المتنوعة وخلق إيقاعات داخلية، وبالتالي التحرر من شرط الوزن الصارم واستبداله بشروط أخرى أكثر رحابة وتنويعاً فسح المجال

واسعاً أمام التعبير ليصوغ احتمالاته وليعدد دلالته، وهذا معناه وفي تعبير علمي، أن يكون لمحور البدائل حرية أوسع في اختيار كلماته بحيث تؤلف، هذه الكلمات، مع محور التركيب رقعة من النسيج أكثر إيحاء. **للموسيقى إذاً في الشعر وظيفة أدائية في نطاق القول.**

○ مفهـوم الانزياح

نقف عند هذا الحد من الأمثلة التي تتعلق بمفهوم الموسيقى، والذي يبقى باب الكلام عنه مفتوحاً ومرهوناً لشروط توليد الايقاع، التي هي شروط أوسع من أن تحد طالما أن بعض هذه الشروط مرتبط بالوقف والتقطيع... وبإيقاعات للقول نفسه، أي بإيقاعات ما يريد الشاعر قوله، وهذا ما لا يمكن تحديده إلّا في نص معين. هكذا ننتقل لذكر مفهوم آخر من المفاهيم التي تحدد القول فجعل منه قولاً شعرياً، ودون أن يعني ذلك أن الشعر، وكما أشرنا سابقاً، يعادل هذه المفاهيم، بل يبقى كما هو في أساسه «قولاً» يتميز شعرياً.

هذا المفهوم هو مفهوم الانزياح. وهو يعني البعد عن مطابقة القول للموجودات، مثل هذا البعد له أنماطه الأسلوبية، التي تتحدد كأنماط غير مباشرة. هذه أنماط تستعين بأدوات لغوية عدة، أو بتقنيات لغوية عدة مثل : الاستعارة والتشبيه والإيحاء، والتخييل الخ.. وغير ذلك مما يدخل في عالم المعاني والمجاز والبلاغة. ومما له جذوره في تراثنا الادبي والنقدي، ومما عُبّر عنه بتوليد المعاني. دون أن يعني ذلك أن مفهوم الانزياح هو بمثابة توليد للمعاني، ليس الانزياح مجرد تنويع على المعنى، بل هو يطال رؤية الشاعر المختلفة لعالمنا الواحد. أي أنه يخص نظرية الشعر : فالشعر، استنادا إلى مفهوم الانزياح، لا يمكنه ان يكون التعبير الامين (أو الصادق) لكوْنٍ غير عادي، بل هو التعبير غير العادي لكَوْنٍ عادي[12]. من هنا التأكيد على الاختلاف، الذي هو اختلاف مرتبط بالنظر إلى العالم، أو رؤية مّا له، أي بوعي مّا ينهض في هذا الفضاء اللغوي، الفضاء اللغوي الذي هو فضاء العلامات، الكون المنزاح[13]. وعليه فإن معيار الحكم على الشعر لا يعود معيار الكذب والصدق، ولا ميعار توليد معاني، بل قدرة على قول رؤية مختلفة. الشعر هو زاوية رؤية مختلفة لكن تُقَالُ شعرياً.

حين يقول بدر شاكر السياب : «عيناك غابتا نخيل».. إنما يحقق انزياحاً باتجاه علاقتنا بالعينين وباتجاه علاقة الوصف الشعري بهما. فهو يرى في العينين غير ما نرى. العينان

ليـتا كذلك في مألوفنا. الشاعر خلق باللغة شيئا غير عادي، أو غير مألوف، لشيء هو عادي لـ «العينان». إنه انزياح قال رؤية الشاعر، التي غيرت المعنى المعجمي لمفردة العينين وغيّر المألوف الشعري في رؤيته لعينيْ الحبيبة.

يمكننا القول إن الشعر الحديث خلق متغيرات عدة، متغيرات لها أدواتها في توليد رؤى مختلفة وجديدة. جاءت هذه المتغيرات، بسبب ما يحكمها من رؤى، أكثر انزياحاً عن موجوداتها مما عرفناه ومما ألفناه من التعبير الشعري السابق. الشعر الحديث قال رؤاه وخلق عالماً مختلفاً.

هذه المتغيرات هي متغيرات طالت التركيب فأكدت على صياغة الجمل الإخبارية وعلى الإضافة في معرض التشبيه والاستعارة : **عيناك غابتا**، بدل عيناك كغابتي. **وسنبلة الوقت** بدل سنبلة كالوقت. **ورأسي برج نار** بدل رأسي يشبه برج نار إلخ.. وطالت أيضا بعض قواعد النحو، أو بعض الصيغ النحوية. وقد كان للشاعر أنسي الحاج دور واضح وكبير في خلق مثل هذه المتغيرات التي كسرت ما ألفناه من قواعد اللغة العربية. وقد يحسن بالقارىء أن يعود إلى دراسة د. سامي سويدان التي أشار فيها إلى مثل هذا الكسر وأورد أمثلة عدة عليه، منها ما هو متعلق، وحسب رأيه، بإيراد جملة ناقصة مثل «لعل الجماد» أو بوضع الضمائر مثل «ولا انت يعلم» أو بترتيب، لا يعتبر سليماً، لعناصر الجملة مثل «سوف مالحة أرشفك من بحرك».(14)

يضاف إلى ذلك بعض المتغيرات اللغوية التي غدت شائعة كقولنا : رأى إلى الشيء بدل رأى الشيء، وكاستعمالنا صيغة انفسد بل أفسد وهو استعمال يشير إلى نظرة فكرية للغة : فاستعمال صيغة انفعل يدل على فاعلية ذاتية للفعل ويسقط دور الفاعل، أي إنه استعمال يعطي الفعل قدرة مادّية، وهذا ما لا تقبل به النظرة الدينية للغة.(15)

هذا المتغيرات هي أيضا متغيرات خلقت دلالات حديثة، وغيرت في معنى الصفات الأساسية للاشياء : كقول الشاعر :

كبحر ملفوف بالجلاتين

أو

حين يعوم الشارع بزيت السردين(16)

وترانا نسأل هل يُلف البحر ؟ وهل يعوم الشارع بالزيت ؟ أم أن الزيت هو الذي يطفو ؟ وهو حين يطفو، هل يطفو في الشارع أو في وعاء ؟

نستنتج أنه إذا كان القول الشعري هو من الأدب جنس يتميز بقوانين خاصة، وبوظائف عدة لبنيته (هي وظائف بنائية دلالية : الموسيقى، الانزياح، زاوية الرؤية)، فإن البحث في الشعر يصير بحثاً في معنى **القول**، وفي تميزه شعرياً، أي يصير بحثاً في هذا النص اللغوي الذي بمفارقته لواقع عالمه، أو بانزياحه عنه أبدع، شعرياً، **قوله**، نطقه الخاص، فخلق ــ والابداع خلق ــ عالماً متخيلاً للعالم الذي يقول. العالم المتخيل هذا هو رؤيته المتخلفة، أو قوله اللغوي المختلف للدلالة. على أن الخلق هذا لابد من أن يقيم، بالقراءة متخيلا (ربما مختلفا) لهذا العالم.

هذا الفهم للقول الشعري، وغير الشعري، طرح على الباحثين النقاد مسائل عدة منها : مسألة انتظام النطق في جمل، مسألة الاحالة على مرجع، مسألة المنطق الداخلي للنص، مسألة زاوية الرؤية.

□ تفكيك اللغة ومسألة التواصل

لقد تركت هذه المفاهيم المتعلقة باللغة والتعبير، وخاصة ما كان منها متعلقا بالتمييز بين اللغة والكلام، أثرها الكبير، وربما المباشر، على شعرنا الحديث، على فهم بعض الشعراء للشعر وعلى النصوص الشعرية ذاتها. فانحاز هؤلاء الشعراء، إلى الكلام ضد اللغة، انحازوا، وحسب رأيهم، إلى ما هو فردي وفوضوي ومتوحش وخام ومعيش وطازج ضد ما هو قائم في نظام، أي ضد ما هو جماعي وجاهز وجامد الخ...

وهم بهذا الانحياز ربطوا بين اللغة والماضوية من جهة وبين الكلام والحاضر والمستقبل من جهة ثانية. فسعوا إلى تفكيك اللغة أو تكسير بنيتها من أجل بناء بنية تعبيرية جديدة، حسب البعض أو من أجل ترك الكلام كما هو في فوضاه وفي عدم انتظامه، أي دون بناء إلا مَا كان منه مُوهماً بعدم بنائه حسب البعض الاخر.

وتفكيك اللغة يعني كسر بنية نظامها الترميزي الذي به يتم التواصل. هذا التواصل يكون ممكناً أو سهلاً في حال بروز المرسلة، أو القول، إلى الواجهة، والاحالة، في النص، على

مدلول واضح، ثم استعداد القارىء / السامع لتقبل هذه المرسلة. مثال على ذلك قصائد التي لا تغالي في الانزياح، أو التي تعتمد أنماطا من التعبير جلية كالتساؤل والتخاطب. وفي شعرنا الحديث امثلة عدة على ذلك نقدم بعضاً منها :

نـــص

رجل يتأمل في الشرفة
في الدور التاسع، من طبقات بنايته العشرين
يتعرّف في الغيم الجوال على شعر حبيبته
وفي صوت البقال على أغنية تعشقها
يسأل كل امرأة تعبر(17)

نلاحظ هنا وضوح المرسلة وبروزها إلى الواجهة. كما نلاحظ نكهة الكلام اليومي (الجوال ــ البقال)، وبالتالي يبدو النظام الترميزي واضحاً : فالأسلوب مباشر، لا يلجأ الى استعارات بعيدة. التعبير غير منزاح يكاد المتخيل أن يكون مجرد تذكر، والتعبير يكاد أن يكون مطابقاً للموجودات. والإحالة واضحة في النص على مدلول، أو على ما يريد أن يقوله النص والذي هو السؤال أو البحث.

نص آخـــر

الموسيقى خفيفة
الكؤوس خفيفة
القناني خفيفة
إنـه
الربع الأخير من الاحتفال(18)

النص هنا لا يحيل على مدلول واضح، ونحن نتواصل معه بشيء من الالتباس الذي يخلقه تكرار كلمة «خفيفة». وظيفة التكرار، كما نعرف، التأكيد... إذاً ما معنى أن تكون الموسيقى والكؤوس والقناني... كلها خفيفة ؟ هل هو مجرد إخبار كما توحي به الجمل الأولى ثلاث ؟ لا، ثمة أمر آخر هو المقصود. مدلول قائم بين العبارات وليس في صورة عبارة

واحدة، بل بما هو مشترك بينها (خفيفة). هكذا تأتي الجملة الأخيرة الاستنتاجية لتقربنا من هذا المدلول. «إنه الربع الأخير من الاحتفال» : كل شيء يخف فيشير إلى ما قبل النهاية. وهنا شعرية النص. إنها في هذا الإيحاء بأن شيئا ما ينتهي أو في طريق نهايته. إنها في زمن الاحتفال وفي مؤشراته : الموسيقى، الكؤوس، القناني. وكلها تعيش هذا الزمن وتصير خفيفة.

نص آخر

صباح الخير
صباح الخير ايتها الشوارع والبنادق
يا صباح الخير
يا بيريه، حمراء، يا شمسا على شعر الفتى..
ولكم صباح الخير، حراس المقر
لفوهات الليل، سر الليل
للتعب اللذيذ على عيونكم الجميلة
يا صباح الخير للاطفال في زي المدارس.(19)

هنا نلاحظ أسلوب التوجه. اللغة تقترب من الكلام من حيث هو كلام متكلم لمخاطَب. الأهمية هنا هي في هوية التوجه، أو في علاقة المتكلم بالمخاطب. إنها علاقة صحبة وإعجاب (التعب اللذيذ، عيونكم الجميلة)، علاقة عطاء من المتكلم (الشاعر). وهذا ما يكشف بسهولة زاوية الرؤية في النص.

وضوح هوية المرسلة يشكل معياراً قد يحدد القارىء/السامع، على أساسه، موقفاً من النص، أو لنقل إن انكشاف الحد الذي عليه ينهض التوجه يضيء البعد النفسي والاجتماعي للقول، للنطق الشعري. وقد يحاكَم الشعر بهذا البعد، أو قد يحكم عليه. الحكم هنا براني. إنه اختلاف زاوية الرؤية بين النص والقارىء، وقد يؤدي ذلك، عند بعض القراء النقاد، أو عند بعض الشعراء، إلى تحديد مفهوم للشعر، مفهوم يرفض وضوح هوية القول أو وضوح موقعه، ويعتبر أن لذلك دوراً في تحديد قيمة الشعر. أو قد يرفض أن يكون للقول «موقعاً»، كأنَّ القول في مثل هذه الحال وعند أصحاب هذا الموقف، يأتي من الغيب، من السري.

ربما كان رفض وضوح هوية القول هو رفض لهذه الهوية ذاتها. وعليه فإن ظاهرة الشعر الضبابي، اللفظي، التي تبرز في فترات زمنية معينة من التاريخ، تجد نفسها في واقع فكري يصدر عنه الشعر وليس في الشعر نفسه. واقع فكري تغيب فيه زاوية الرؤية، تعمى وتعجز عن صياغة قول. وعليه أيضاً فقد يترك الموقف من هوية القول أثره على الموقف من فنية الشعر ومن قيمته، ويتدخل في تحديد مفهوم للشعر.

قلنا إن التواصل يكون ممكناً أو سهلًا ببروز المرسلة. لكن هذا التواصل قد يكون أحياناً ممكناً أو سهلا، لا بحكم بساطة النظام الترميزي ووضوح المرسلة فيه ونمط التعبير الحي، كما رأينا، بل بحكم التكرار والألفة لهذا النظام الترميزي ولنمطه التعبيري بحيث أن القارىء يعتاد مثل هذا النمط من التركيب. والعادة تعني الربط الآلي بين بنية التركيب وبين المرسلة، فتصل المرسلة بسهولة وتُتقبَل بحكم الألفة، أو بحكم تماثل مرسلة النص مع ما تحمله بنية القارىء/السامع، الذهنية من مضامين هي، وفي كثير من الاحيان، مضامين رسختها هذه النصوص المكَرَّرَة او المكرَّرَة والمرسِّخَة لما تحمله. النص هنا لا يقول بل يجتر ويُلَقِّن ويتسلط. لذا فإن الكُتَّاب المحافظين على ديمومة نظام التعبير الترميزي نفسه هم كتاب يهدفون، في الواقع، لا سهولة التواصل، كما يدعون، بل ديمومة تسلط نصهم، أو تسلط ما «يقوله»، وإبقاء القارىء/السامع مجرد مُتلقٍّ، عاجز عن الوصول الى التعبير، وعن أن يكون له نطقه. إنه مرميٌّ في صمته خارج أبواب قدسية هذا المكرر. من هنا وجب كسر بنية نظام التعبير وخلق متغيرات تسمح للقول، أو للاقوال النابتة بين الناس، بالوصول الى اللغة، هذه المتغيرات ليست مجرد تجديد يغير انتظام الكلام بل هي تجديد يسمح، مع تغير هذا الانتظام أو به، بنطق، أو بقول ما لا يراد له أن يقال، بالتعبير عن هذا الذي يراد له أن يبقى في الصمت. تجديد اللغة هو تجديد يقول المختلف، يقول ما يريد النص المتسلط أن لا يقال. ومن هنا أيضاً يجب النقد، أي وجب أن تكون كلُّ قراءةٍ قراءةً نقدية. القراءة النقدية بإمكانها وحدها أن تكشف تسلط النص أو تسلط «القول» فيه، وتضع في النور ما يخفيه الاسلوب. القراءة هذه حوار، فاعلية ونشاط، بهما تنمو الثقافة وتتطور.

تسلط النص مرتبط في نهاية التحليل بمسألة حرية التعبير وبمسألة السلطة السياسية. فهو، ولئن ارتبط، قبلًا، بمجموعة من القيم الاخلاقية والاجتماعية والدينية، فإنه اليوم يرتبط، ربما

إضافةً الى ذلك، بوضعية ثقافية تسود مجتمعات الاستهلاك المجنون وطغيان منطق الآلية وإعادة انتاج النظام الثقافي/الاجتماعي لبنيته، أي إعادة انتاج زمنه وتأبيده تكراراً له.

هكذا برز همُّ الانشغال بلغة جديدة، بقول جديد، بكتابة طازجة، وكان هذا تعبيراً عن ظاهرة صحية. ولئن طغى هذا الهم أحياناً، ولفترة، على مسألة المضمون، عند بعض الشعراء، فإن هذه المسألة عادت لتطرح نفسها على الشعراء، وإنْ بمعنى مختلف أو بمفاهيم مختلفة، فبدل أن تكون المسألة مسألة مضمون، أصبحت مثلا مسألة قول، أو إحالة ومرجع وزاوية رؤية.

ربما كان الشعور بتسلط النص، أو بتسلط الثقافي من موقع الجمود العقائدي، ولَّد عند الشعراء اللبنانيين، الذين يعيشون بشكل عام، أو الذين عاشوا في العقدين الماضيين أجواء من الحرية خاصة بوضعيتنا الثقافية، ردة فعل تجلت في المبالغة في التفكيك ومحو كل قول حين لا يقول الشعر، أحياناً، إلا نفيَه للقول، أو يقول مفهومَه للشعر شعراً.

□ التجربة الشعرية الحديثة ومسألة الاختلاف

في هذا الضوء تظهر أهمية التجربة الشعرية الحديثة. فهي تجربة ارتكزت إلى ضرورة قول المختلف، وإلى خلق طواعية تعبيرية قادرة على هذا المختلف. وهي تجربة بحثت عن الانتماء إلى زمان ومكان لها، أي إلى تاريخ وجودها لتحقق على مستواها الشعري الثقافي نموها وتطورها.

ونحن، ومن منطلق تقديرنا لهذه التجربة، ولأهمية ما حققته، نلاحظ أنها أحياناً، وعند البعض، جنحت إلى رؤية الاختلاف وكأنه، فقط، اختلاف في إطار العلاقة مع الماضي الشعري، أو مع الماضي الشعري والثقافي، وهذا يعني إقامة الاختلاف، فقط، على مستواه الأُفقي الخطي وكأن مرجعه فقط هنا.

لا ننكر أهمية الاختلاف الذي لا بد وأن ينهض هنا، لا ننكر أهمية الاختلاف في إطار علاقة الشعري بالشعري، لكن حصر الاختلاف في إطار هذه العلاقة دون النظر إلى عامل الموقع، أو زاوية الرؤية التي منها يتحقق النمو والتطور، والتي بها أيضاً نقرأ جديدَ القول في علاقته بزمانه ومكانه، أي في حركته العمودية، إن حصر الاختلاف في علاقة كهذه قد يؤدي

بالكتابة الشعرية لأن تكون عبارة عن كتابة الشعري من الشعري، أي إلى أن تكون كتابة تغلب عليها النزعة الثقافية، أو الطابع الثقافي في الجانب السلبي منه، الجانب الذي يهدد باللّغويّة والخواء.

وفي هذا الضوء، نفهم عملية التفكيك في جنوحها نحو المبالغة، ونرى في الوقت نفسه، إلى قواسم مشتركة التقى عندها شعراء، «الحداثة»، كما اصطلح على نعتهم، في سنوات التجربة الأولى : التقوا على مبدإ التجديد، واتفقوا على ضرورة الاختلاف مع الماضي، وعلى خلق طواعية تعبيرية، وبناء متغيرات لغوية لها قدرة النطق والقول الشعري بمفهومه الذي أوضحنا.

غير أن هذه القواسم المشتركة، الملتقية حول ضرورة الخلق والابداع، ما لبثت أن تركت مكانها لتمايزات عدة، هي تمايزات القول نفسه، أو هي تمايزات تضمر أسئلتها : ماذا نريد أن نقول إذ نفكك اللغة ونبني متغيراتها أو تعبيراتها الخاصة والمختلفة؟ ماذا نريد أن نقول إذ نغير المفاهيم التي بها ينبني القول شعرياً؟ هل نكتفي بقول فهمنا للشعر شعراً؟ هل نكتفي بجعل الاختلاف قولاً لشعرنا؟

أسئلة أضمرتها التجربة الشعرية الحديثة، أضمرتها النصوص الشعرية، فكان تمايزها هو تمايز الأجوبة عليها، وهو تمايز وجهات النظر حولها. ونحن بدورنا نسأل، الى أين وصل الشعر في هذه التمايزات؟ وماذا يقول بها وفيها؟

☐ تمايزات التجربة الشعرية الحديثة وإمكانية تحديد اتجاهين فيها

قد يكون بإمكاننا، وفي ضوء ما تقدم من ملاحظات تخص التجربة الشعرية الحديثة : التي تخص مسألة اللغة والكلام والتفكيك، وبناء نظام ترميزي، وتسلط النص أو تسلط الثقافي الخ.. أن نرى إلى اتجاهين عريضين يميزان النصوص الشعرية التي يكتبها الشعراء اللبنانيون.

لكن وقبل أن نتكلم عن هذين الاتجاهين، نريد أن نوضح أننا ندرك أن النظر الى هذه النصوص الشعرية على أساس من تحديدها في اتجاهات أمر قد لا يخلو من تعسف : فقد تتمايز النصوص بين شاعر وآخر وقد تتمايز عند الشاعر نفسه بين قصيدة وأخرى، أو بين

مجموعة من قصائده تنتسب الى فترة زمنية من أنتاجه وبين مجموعة تنتسب الى فترة زمنية أخرى.

وعليه فنحن إذ نحدد اتجاهين عريضين لما كتبه الشعراء اللبنانيون من شعر في السنوات الأخيرة، لا نضع فواصل قاطعة بين هذين الاتجاهين، ولا ننظر الى قصائد الاتجاه الواحد وكأننا نماثل بينها أو نضعها كلها على مستوى واحد.

ونحن أيضاً، في نظرتنا هذه، لا نقوِّمَ هذه النصوص، أي لا نرى اليها على أساس من قيمة ما نحددها لها. فربما ضم الاتجاه الواحد نصوصاً، تعد «قيِّمة»، وربما ضم نصوصاً اخرى لا تعد «قيِّمة». نقول ذلك ونطرح علامة استفهام حول معيار القيمة الذي لن نتدخل في تحديده الآن، أو لنقل إن معيار القيمة مسألة أبعد من حدود النص. القيمة تنهض في علاقة هي علاقة النص بالقارىء. في هذه العلاقة يتحدد النص كطرف ليس بسيطاً. إنه مكون ثقافي تاريخي. ويتحدد القارىء كطرف آخر ليس بسيطاً أيضاً. إنه أيضاً مكون ثقافي اجتماعي. هل يعني ذلك أن القيمة معيار نسبي؟ أو معيار متغير ومختلف؟ أي هل يعني ذلك أن معيار القيمة لا يتحدد الا في إطار بنية ثقافية تاريخية واجتماعية معينة؟ ربما! وربما كان بالامكان طرح أسئلة أخرى، لكن يبقى الدخول في هذه المسألة ليس بالبساطة التي قد نعتقد، إنها مسألة لها تعقدها ولها مجالها البحثي الخاص، ونحن هنا قد نقاربها بهذا الشكل أو ذاك ولكن لن نكون فيها حاسمين.

لذا، ومن منطلق النظر إلى العالم المتخيل الذي ينهض في هذه النصوص الشعرية، ومن منطلق النظر في المنطق الذي يحكم هذا العالم، وبالتالي من قدرة هذا المنطق على تحقيق تماسك داخلي وخاص بهذا العالم، تماسك يخوِّل القراء ممارسة فعلها، إذ يبني مقوماتها باللغة ويجعلها ممكنة بهذه النسبة من التواصل أو تلك، بهذا القدر من الصعوبة أو ذاك، وفق هذه التقنيات أو تلك، هذا النمط من التعبير أو ذاك، من هذه المنطلقات نحدد اتجاهين «نظريين» لهذه النصوص، ونترك للقراءة، المرتكزة اليهما، اختلافاتها.

الاتجاه الاول

يفكك اللغة الجامدة ويكسر نظامها الترميزي، الشعري طبعاً، لكنه يبني نظاماً آخر، عالماً شعرياً بديلاً، عالماً ينتمي إلى زمن حاضر، زمن متسق، واسع، تنهض معه زاوية الرؤية

بعيداً عن هذا الحد الصراعي أحياناً، وتقترب منه أحياناً أخرى. يتكشف توجه الكلام الشعري حيناً ويختفي حيناً آخر. تبرز المرسلة في الواجهة أو تختفي، تتضح أو تتماهى، تقول مباشرة أو تقول إيحاء.

مثل هذه النصوص الشعرية لها بنية عالم متماسك، مشدود الى القول فيه، وهي، بحكم هذا التماسك، قادرة على إحالة القارىء على ما تقول، على دعوته إلى عالمها المتخيل، كما أنها تخوله إمكانية بناء هذا العالم، أو إعادة بنائه في متخيله أيضاً.

التواصل مع هذه النصوص متفاوت السهولة، لكنه ممكن بحكم وجود مقومات له. إن التواصل هنا هو مسألة مرتبطة بمعرفة النظام الترميزي الجديد.

يقول أدونيس في هذا الصدد :

«ينبغي على القارىء/الناقدء إذن أن يواجه في تقييم شاعر ما ثلاثة مستويات : مستوى النظرة أو الرؤيا، مستوى بنية التعبير، مستوى اللغة الشعرية. يتصل المستوى الأول بما لدى الشاعر من الخاص المميز الذي يفرده عن غيره من حيث انه يقدم صورة جديدة للعالم الذي يعيش فيه والعالم ككل. ويتصل المستوى الثاني بما لديه من الخاص المميز أيضاً في إعطاء هذه الصورة بنية تعبيرية جديدة، بالقياس الى موروثه. ويتصل المستوى بما لديه من طاقة خاصة مميزة في أنه يؤسس باللغة العامة التي هي ملك الجميع، كلاماً خاصاً به متميزاً»(20).

واضح أن أدونيس هنا يضع التجديد في علاقة مع الماضي من حهة، ومع الحاضر من جهة ثانية في علاقته مع الماضي يتحدد التجديد في علاقة الشعري بالشعري، هذه العلاقة يجب ان تنهض على حد الاختلاف وليس في التكرار، والمماثلة التي تجمد الزمن أي تنفي حركته التطورية، وفي علاقته مع الحاضر يتحدد التجديد في الرؤية المختلفة. رؤية الشاعر لهذا العالم المشترك، التي يجب أن تكون مختلفة عن رؤية شاعر آخر أو شعراء آخرين.

هذا الاختلاف يجد إمكانيته في علاقة اللغة بالكلام، أو بنهوض الكلام، الذي هو التعبير الشفهي المرتبط بأرض مادية إجتماعية له، والمولود في الزمن الحاضر، إلى الصياغة الشعرية. على أن نهوض الكلام إلى الصياغة الشعرية ليس، في نظر أدونيس، مجرد نهوض نقلي،

بل هو نهوض محكوم برؤية الشاعر. على أن رؤية الشاعر هي، في نظرنا، الموقع الذي منه يرى، أو هي زاوية رؤياه القائمة في موقع مَّا، منه يكون القول.

مـثـــال

من النصوص الشعرية الممثلة لهذا الاتجاه أقرأ هذا النص. وهو مقطع اخترته من قصيدة : « الوقت » لأدونيس[21].

حاضناً سنبلة الوقت ورأسي برج نار :
آخر العهد الذي أمطر سجيلًا يلاقي أول العهد الذي يمطر نفطاً،
وإله النخل يجثو لأله من حديد،
وأنا بين الالهين الدم المسفوح، والقافلة المنكفئه
أتقرّى ناري المنطفئه
وأرى كيف أداري
موتيَ الجامحَ في صحرائه
وأقول الكون ما ينسجه حلميَ.. تنحلُ الخيوطْ
وأرى نفسيَ في مهوى واسترسل في ليل الهبوط
وأرى الأشياء دولاب دخانٍ، وأرى العالم صيداً :
مدَّت المائدة/الأجساد بقْلٌ والمواعين رؤوس.

يتميز هذا النص بامتلاكه خصائص بنائية تخولنا قراءة عالمه الشعري. نرى الى هذه الخصائص في علائق الجمل التي لا تنبني تركيباً أو تراصفاً، بل تنهض في سياق له منطقه الداخلي الخاص. سياق متماسك ومشدود الى قول، الى نطق يصوغه الشاعر. نوضح ذلك بكشف وحدات النص الأساسية.

الوحدة الأولى تبدو تمهيدية، إذ تشير الى انفتاح رؤية الشاعر على وقت، على زمن :

حاضناً سنبلة الوقت ورأسي برج نار

الشاعر هنا يحتضن، يحيط.. وبالتالي قادر على أن يرى مدى تاريخياً واسعاً، يرى من برج. من عين تراقب. عين لها ما للنار من صفات: لهب.. نور..

والزمن الذي يحتضن والذي منه يرى هو «سنبلة الوقت»، اي هو نمو وحركة وتغير.. هو ما يولد فيخضر ثم ييبس فيموت، ثم يزرع فيولد..

تمهد الوحدة الأولى لهوية الرؤية، كما تمهد لمداها، اي لما بإمكان العين أن تراه، وبالتالي تمهد للوحدات الشعرية اللاحقة. ماذا يرى الشاعر. في الوحدة الثانية يرى الشاعر :

آخر العهد الذي أمطر سجيلا..
أول العهد الذي يمطر نفطاً..
وإله النخل يجثو لاله من حديد.

يحيلنا التعبير «أمطر سجيلًا» على زمن سحيق، زمن بعيد في التاريخ العربي، زمن أشار اليه القرآن وأبيدت فيه قبائل، قبائل حلّت عليها اللعنة فاندثرت. الاحالة يحققها استخدام صيغة الماضي في «أمطر»، وكلمة «سجيل» الحاملة لمخزون دلالي له ذاكرته. ويحيلنا التعبير «يمطر»، وكلمة « نفط » الحاملة لشحنة دلالية أو لدلالات عدة تتداعى في الذاكرة وتطول جوانب عدة من جوانب الواقع العربي. « سجيل » و « نفط » سمتان لعهدين يفرق الزمن الحسابي بينهما، لكنهما يلتقيان، يتصلان، كأن الزمن لم يمر، لم يتغير، لم يختلف، كأن الزمن ما زال واحداً، يمطر ما كان يمطره، أو يمطر شبه ما كان يمطره، نفطاً، هو في سياق الدلالة الاجتماعي : سجيل.

لكن الشاعر يحتضن زمناً آخر، هو «سنبلة الوقت». هذا الزمن يقابل زمن العهدين، في هذا التقابل نرى الى تناقض بين الزمنين، وفي هذا التناقض وبه يتماسك سياق النص وينبني قوله.

ينّوع الشاعر في هذه الوحدة على قوله، وينمو في الوقت نفسه، به : فالزمن الواحد، زمن العهدين الذي يلاقي آخِر الواحد منهما أول الآخر، هذا الزمن المستمر، والذي لم يتغير، هو زمن إله النخل. الاله الذي يجثو، يخضع لإله من حديد. العلاقة بين الالهين تطرح علامة استفهام حول ألوهية الاول، تشعرنا بتقزمها، تحيلنا على ما سبق، على معنى هذا التلاقي بين عهد « أمطر سجيلًا » وعهد « يمطر نفطاً »، تحيلنا على معنى لهذا التلاقي وتحمل توضيحاً أو تعليلًا له، تدعونا للتأويل، لرؤية العلاقات بين ظواهر الأمور.

بذلك تنفتح رؤية الشاعر على مدى آخر، على مساحة أوسع من هذا الزمن العربي، لها علاقة بهوية هذا الزمن : يمتد نظر الشاعر من زمن عربي له حقله الدلالي (« سجيل »، « نخيل »، « القافلة »، « الجامح »، « صحراء ») الموحي بهويته، إلى زمن غربي يراه الشاعر في طابعه الحديدي، أي فقط في وجه منه يضيء معنى من معاني خضوع إله النخل لإله الحديد.

تهيء الوحدتان السابقتان لمجيء الوحدة الثالثة، لولادتها من منطق الوحدتين اللغويتين السابقتين :

وأنا بين الإلهين الدم المسفوح، والقافلة المنكفئه
أتقرى ناري المنطفئه
وأرى كيف أداري موتي الجامح في صحرائه

إن الزمن الذي لم تتغير سِمَتُه، والإله الذي يجثو ينموان بالتعبير باتجاه « الدم المسفوح » و« القافلة المنكفئة » و« ناري المنطفئة ». « أنا » الشاعر هي هنا إحساسه بواقع ما يجري، أو قُلْ إن واقع ما يجري هو واقع الشاعر النفسي، أو واقع إحساسه.

تنبني **الوحدة الثالثة** إذاً على الوحدتين الأوليين، تنهض من منطقهما وفيه، وبذلك ينبني تماسك النص. يتمتن خيطه الداخلي. الدعامة الخفية التي تمسك بالقول، تنمو بحركته التعبيرية وتجعل وصوله الى القراءة ممكناً. وصول القول يعني، بالتالي، **وجود مقومات في بنية النص التعبيرية تخول القارىء عملية القيام ببناء عالم النص المتخيل**. هذه العملية التي يقوم بها القارىء هي بمثابة **إعادة** بناء لهذا العالم المتخيل، وهي لا تشترط، وليس لها أن تشترط، أن يكون هذا العالم المتخيل، الذي يعيد القارىء بناءه، مُماثلاً، أو مُطابقاً، للعالم المتخيل الذي ينهض في النص أو الذي يكون فضاءه. بل ربما كان اختلاف العالمين أمراً ضرورياً وطبيعياً : إنه مؤسر على ممارسة فعل القراءة. فمع هذا الاختلاف يمكن للقارىء أن يرى الى ما يقوله النص من موقعه المختلف، أي من موقعه الذي منه يمكنه أن يحاور النص، أن يخاطبه، أن ينقده، وهو بذلك يعيد الى اللغة نكهة الحياة، فيمارسها بالقراءة، كما هي ممارستها أساساً، فعل نطق وحوار.

في **الوحدة الرابعة**، يحاول الشاعر إقامة كون بديل، ينسجه حلمه :

وأقول الكون ما ينسجه حلمي

وبذلك ينفتح النص على زمن آخر، غير الأزمنة الأولى، لكن هذا الانفتاح يجد ضرورته في واقع هذه الأزمنة الأولى، في هويتها.

في هذا الوحدة من النص، يجيء انفتاح النص على هذا الزمن الآخر ــ زمن الحلم والمستقبل ــ سريعاً، خاطفاً. ربما لأن هذا الزمن الآخر هو زمن يريده الشاعر أن يكون زمن الآتي كله، زمن «الكون»، لذلك فهو، وبحكم كونيته المرادة من جهة، وبحكم هذا التاريخ الماضي ــ العهد الذي أمطر سجيلا والذي يمطر نفطاً ــ من جهة ثانية، يبدو عاجزاً عن النهوض بالقول وتغيير زمنه.

هكذا تبدو هذه الوحدة قلقة في زمنها، منكفئة، سريعاً، إلى واقع زمن القول، أو إلى زمن الموقع الذي منه ينهض القول، والذي منه ترى العين ما ترى والذي يملأ المدى الواسع الذي تطاله. ينكفىء التعبير عن الزمن الذي ينسجه الحلم رغم الصراحة اللغوية في إعلان هذا الزمن، أو، رغم لغته المباشرة والتي كأنها تفرض، بمباشرتها هذه، ما تريد أن تقول : «أقول الكون ما ينسجه حلمي».

بهذا تحل الخيوط، ينفرط النسيج، تتبدد رقعته، تعود إلى عناصرها الأولى، إلى كونها، خيوطا تحتاج إلى أيدٍ كثيرة تنسجها كي تصير زمن القول الحقيقي، كي لا تبقى ومضة إرادة. تحل الخيوط وتمضي لمعة الرغبة، ويرى الشاعر نفسه في مهوى، يسترسل في ليل الهبوط، ويمهد النص لوحدته الخامسة.

في **الوحدة الخامسة** أكثر من إحالة مرجعية يبدو معها النص وكأنه يلتف على نفسه، أو على عالمه المتخيل ليتكامل في نسقه الدلالي، أو كأنه يستعيد زمن الموقع الذي منه يرى الشاعر، لكن الآن، في إطلالة أوسع وأعمق، تعبر عن تنامي حركة النص، أو عن تنامي رؤية العين فيه : إن ما كان في بداية النص عهداً يلاقي آخر، أي ما كان زمناً تاريخياً لم يتغير، هو الآن (في هذه الوحدة الخامسة) زمن مقفل بحد ذاته (دولاب)، متكرر ودخاني. حاجب، معيق يراه، كذلك الشاعر الذي يرى، يراه في هويته التي تحجب الرؤية.

وفي هذا النطاق يمكننا القول إن كلمة **دولاب** تحيل، دلاليا، على **العهدين**. كما أن كلمة **دخان** تحيل، دلاليا، على الليل، وفي الوقت نفسه على نار البرج. أي أن كلمة دخان تحيل على احتراق له من نار البرج فِعْله، وله من الليل ظلمتُه.

كأن الأشياء تصل إلى وضوحها الدلالي الذي هيأ له النص قَبْلاً: فالعالم الذي يراه الشاعر الآن صَيْداً يحيل على العهد الذي أمطر سجِّيلاً وعلى العهد الذي يمطر نفطاً وعلى إله النخيل الذي يجثو لاله الحديد.

وتحيل المائدة على تاريخ التهيئة.

وبهذا يصل النص، في وحدته الأخيرة إلى ذروة قوله، ينمو بما يقول ويُكامل ما يقول. كأن هذا الذي يريد أن يقوله هو نطفة حياة تخلق التعبير وتكبر به.

يصل التعبير إلى صورة مائدة بقْلُها أجساد. هذا هو طعام الآلهة. وتتضح هوية العلاقة بين فئتين من الناس بإمكان القارىء أن يرى فيهما : حاكماً ومحكوماً، مستبِداً ومستبَداً به. السلطة والشعب، طبقة الأسياد وطبقة الفقراء إلخ. وبإمكان النص أن يتفتح على معانٍ عدة، لكن هذه المعاني تبقى معبرة عن زاوية رؤية نقدية، ترفض ما يحدث وترى دلالات ما يحدث، تضيئها هذه الدلالات وتطلب، بإضاءتها، رفضها.

الشعر هنا له عالم متماسك ينهض النص به، عالم متخيل تخلقه اللغة. إذ تنبني بما يحيل عليه، أو بما يحقق حركته الداخلية المتسقة. وبالتالي بما يخول القارىءَ إعادةَ بناء هذا العالم المتخيل.

☐ بين اتجاهين

إن النصوص التي يمكن أن ننسبها إلى هذا الاتجاه هي نصوص متنوعة ومتمايزة، وهي منسوبة إلى هذا الاتجاه بحكم تماسك عالم نصها الشعري وقدرة بنيته على الإحالة على عالم متخيل وحامل لمقومات إعادة بنائه بالقراءة. وعَدَا ذلك فإنه يبقى لهذه النصوص اختلافُ ونمطُ تعبيرها الشعري الخاص.

لست هنا في صدد الكلام على هذه التمايزات، على أهميتها، ذلك أن الكلام عليها يحتاج الى دراسة تخصها وتجعل منها موضوعا لها، تدرسها مفصلا في نصوص تمثلها ومن هذه الزاوية : زاوية ما نعتقد أنه تميزها الخاص الذي قد يسير بها نحو تبلورها، كاتجاه جديد.

لكن تمايزاً من هذه التمايزات يستوقفني، لا لأنه يفضلها قيمة، بل لهوية فيه : إنه تمايز، ينتمي، من جهة إلى الاتجاه الأول الذي تناولنا، ويطل، من جهة ثانية على الاتجاه الثاني الذي سنتناول. تمايز يقارب الاتجاه الثاني في مناخاته لكنه يبقى دون مبالغة في تكسير بنية التعبير وفي تفتيت دلالات عالم النص الشعري.

تتمرد نصوص هذا التمايز على الاتساق الذي يميز نصوص الاتجاه الأول، أو تتمرد على ما يلازم هذا الاتساق، أحيانا، من إيقاع شمولي له رهبته في السماع، أو له، كما في بعض النصوص، غنائيته وربما خطابيته. وكأنها بهذا التمرد تريد أن تعيد صياغة الشمولي في تفاصيل عناصره، لكنها تأبى، في الوقت نفسه، هذا التكسير المبالغ فيه لبنيان النص، كما تأبى هذا التفتيت لعالمه وبالتالي تشريد الاحالات حتى متاهة القراءة وضياع كل دلالة.

نصوص هذا التمايز تبدو من هذه الناحية، ناحية التماسك والاتساق، كأنها تقف جسراً بين الاتجاهين اللذين نحدد، كما أنها تشكل، ومن هذه الناحية، استمراراً لما قام به أنسي الحاج في «لن» لجهة تثوير نمط التعبير الشعري، وكسر القدسي في بنيته، وتشريع الأبواب لخلق جديد التعبير واختلافه.

مـــثـــال

للتوضيح أقرأ هذا النص وهو مقطع مأخوذ من قصيدة بعنوان «جناز لصافي شعيتاني»[22] للشاعر عباس بيضون.

هل يحق لرجل مثلي، لامرأة مثلي
أن تغطس على النجوم،
وحبال القنب
والأسماك
أن تجر الفُتات والدموع كحبات قمح ناشفة

إلى المأوى
حيث أسعى كنملة تجوس كلمة، كلمة
مؤلفاً ضخماً
تحت الشمعدان الذي يهز العالم
في أرجوحة الظلال المتقاربة
مسرعاً بألسنته العشرة كملات مسنونة
تخيط الاحاديث
والكراسي
وأعشاش الحشرات، والطيور
تعلق حرفاً بحرف
ونقطة بنقطة
هذه العين التي تغزل
كلسان الشمعة
جملة طويلة كغطاء
على نقالة الموتى.

يبدو النص، للوهلة الأولى، مفككاً، وتحملنا القراءة السريعة على أن نسأل : ما علاقة الغطس على النجوم، بجر الفُتَات بالشمعدان، بخياطة الأحاديث، بتعليق حرف بحرف..؟ وما معنى أن ينعكس اتجاه الغطس : فيصير الغطس الذي هو باتجاه الأسفل، غطساً باتجاه النجوم؟ وما علاقة كل ذلك بالموت... بكون القصيدة مرثية؟

لكن يمكن للقراءة المتأنية، القراءة التي تحاول أن تلتقط الخيط الداخلي لعالم النص، أن تصل إلى رؤية ما يُوحِّدُ، أو ما يربط بين تبعثرات النص، أو بين التفاصيل العدة المحتشدة فيه. أي يمكن لمثل هذه القراءة أن تصل إلى رؤية عالم للنص له تماسكه، عالم ينهض بقول له، فتلتقي عند هذا القول، وبهذه التفاصيل العدة، يتلملم التبعثر ولا يعود المنتشر مجانياً.. وبذلك نرى إلى النص كنص حامل لمقومات التواصل معه رغم ما يَسمُ صياغاته الشعرية من انزياح واسع.

في النص فعلٌ، وسؤال يدور حوله. السؤال يطال الفعل في ما هو يومي وعادي لكنه يصل شعريا، بهذا اليومي والعادي إلى ما هو عمقه المأساوي، الموت. لذلك يكتسب اليومي والعادي دلالة إيحائية مرئية في ماديتها، في معيشها، ومرئية أيضا ــ بحكم هذا الطابع المأساوي، أو بحكم حضور الموت كنقيض تنتهي إليه ــ في طابعها الانساني العام.

يبدأ السؤال بخلق صورة أولى. يدور السؤال حول حق الانسان : الشاعر /الرجل /المرأة، في :

أن تغطس على النجوم وحبال القنب والاسماك

تحمل هذه الصورة تداعياتها القائمة بين الغطس من جهة وحبال القنب والأسماك من جهة ثانية. وتحمل هذه الصورة أيضاً، إيحاءاتها القائمة بين فضاءين هما : البحر والسماء. يحيلنا الغطس على البحر. وتحيلنا النجوم على السماء بين الفضاءين يمارس الفعل حركة باتجاه البحر، تداخلها حركة أخرى باتجاه النجوم. في هذا التداخل لا يعود لصحة الاتجاه، الذي يقتضيه الغطس في البحر، من معنى، بل يصبح لهذا الاتجاه المعكوس، دور الدلالة على مثل هذا التداخل : كأن الذي يغطس، على/ في البحر، ينظر إلى النجوم.

يشير هذا التداخل، في نظري، الى تناقضات تخص مشاعر الانسان وهو يعاني حالة قلق عميق لا يجد تفسيراً له إلا في عيش يصارع الموت وفي أمل يعاكسه عناء العيش. وتمنح هذه الصورةُ الفعلَ صفة الدأب والضنى، أو صفة الممارسة الدؤوبة، الحثيثة : العمل في جزئياته، في زمنه التفصيلي المغيب، المرمي في ظلال ما هو عام وأبّهي وواجهة..

بهذه الايحاءات التي ذكرنا، تمهد هذه الصورة الأولى من الصور، للصور اللاحقة حيث يشكل الفعل، وقد اكتسب صفة الدأب والضنى، قاسماً مشتركاً، خيطاً داخلياً، يشد دلالات هذه الصور إلى بعضها البعض، ويكشف عن إحالات عدة بين تعابيره ومفرداته أو بين ما تولده هذه التعابير والمفردات من دلالات وايحاءات.

نرى إلى هذا الفعل، بصفته التي ذكرنا، في :

تغطس على...
تجر الفتات..

حيث **أسعى**..
تخيط الاحاديث...
تعلق حرفا بحرف..
تغزل كلسان الشمعة..

ونرى إلى هذه الإحالات، أو إلى بعضها، بشكل مباشر، أيْ إلى هذه الإحالات بين التعابير والمفردات بنصها، أو بشكل غير مباشر، أي إليها بين دلالات هذه التعابير والمفردات أو إيحاءاتها، في :

«تغطس» : الصيد «حبال القنب» الشباك «الأسماك»
«تغطس»، «تجر»، «حبال القنب»، «تجر الفتات» المائدة، «الفتات» الانكسار، المذلة «الدموع»، «المرأة» الام، الدموع /الأم «الموتى».
«تجر الفتات»، «تجر»، النملة» «حبات القمح»، تخزن «المأوى»، الحرص على العيش.
«تجر»، «تسعى» : «تخيط» «الأحاديث»، «الكراسي»، «الأعشاش» «المسلات.».
«تخيط»، «تغزل» تنسج «تعلق» شيئاً بآخر، «حرفاً بحرف»، تكتب : تغزل «جملة طويلة».
«تغزل»، تدور، نظر يدور، «العين»، «عين تغزل»، العين ترى ــ الرؤية نور «الشمعدان» «لسان الشمعة».
تغطس ــ تجر، تخيط، تغزل... تفعل فعلا متعددا، تهز العالم : «مسرعا»، بـ «ألسنته العشرة»، «كملات مسنونة».

يمكننا بسهولة بعد قراءة هذه الإحالات (الكلمات والتعابير الموضوعة بين مزدوجين هي بحرفيتها من النص، وهي تشكل فيما بينها الإحالات، وما هو بدون مزدوجين هو من التداعيات والايحاءات) والتداعيات، أن نرى إلى القواسم المشتركة بين هذه الافعال /الاعمال التي تنتشر على رقعة النص، ومن ثم يمكننا أن نتبين الترابط الداخلي بينها : إنها جميعاً تلتقي في

جذر مشترك يفيد معنى ممارسة فعل الحياة المتأني، البسيط والمضني، فعلٌ حثيث، مرئي في الجزئي منه، وهو، ومن حيث هو كذلك، بل وفي كل ذلك، فعل يعاند ممارسة الموت.

كما يمكننا، مستعينين بالجدول أعلاه، أن نتوسع في تحليل هذا النص، وفق الخطوات التي اتبعناها في تحليل نص أدونيس السابق، لنلمس هذا التنامي الأكثر غموضا هنا، ولنرى أنّ هذا الفعل /الافعال يصل في نهاية النص الذي نقرأ، إلى أن يكون، هو أيضاً، فعل كتابة، أي فعل استمرار، وبالتالي مجابهة أخرى للموت.

لكن الكتابة هنا تعادل جملة طويلة، أو جسداً لغوياً له شكل جملة تشبه غطاء على نقالة الموتى. بهذا التشبيه يحيلنا التعبير على رقعة النسيج، على ما يُغزل ويخاط، على ما هو سعي يساوي عالماً معيشياً واسعاً ومتنوعاً. هل يطرح الشاعر، بهذا السؤال، سؤالاً عن معنى شعر يُكتب ليرثي ميتاً شهيداً؟ أي عن معنى شعر ينسجه مثلُ هذا الموت، أو عن شعر يشكل الموت هذا، مادةَ وجودِه؟ وهل يعبر الشاعر، بالتالي عن موقف من الحرب اللبنانية، عن موقف ضدها، في أن تكون مادة تغذي الشعر؟

يمكننا أن نستشف زاوية رؤية تعبر عن هذا الموقف وتنهض بالنص. زاوية رؤية ترى إلى شعرٍ مادتُه الفعلُ اليوميُّ، الهمُّ اليومي، الحياتيُّ أو المعيشيُّ، الذي هو، في نظر الشاعر، ضد الموت، والذي هو، في الوقت نفسه، بديل الحرب، الوجود الآخر خارج الحرب.

وإذ يعاني النص مسألة رثاء شهيد هو بالنسبة للشاعر، أولاً وقبل كل شيء صديق، تتجلى زاوية الرؤية هذه، في مسحة مأساوية كسيرة، في تراجع النبرة الخطابية، في انكفاء النص إلى تفاصيل العيش، أي في تراجعه عن مواجهة سياسية تبدو معها الشهادة /الموت، شعرياً احتفالا.

تشكل زاوية الرؤية هذه، كما نعتقد، عنصراً يوضح قيام قصيدة التفاصيل كظاهرة ترتبط بموقف معين، موقف رافض بالعام، للحرب اللبنانية، أو للحرب في لبنان، باعتبار جوانبها الاقليمية والدولية. ويكشف التحليل عن علاقة بين زاوية الرؤية هذه وبين ما يخصص، فنياً، مثل هذه النصوص الشعرية، من تبعثر الدلالات فيها حتى الإيحاء بالتفكك أو حتى التفكك. كأن زاوية الرؤية في مثل هذه النصوص تريد أن تتبدد، أن تتماهى في المادة الشعرية،

تريد أن توهم بأنها لا تقول. أو كأنها تبحث عن شكل فني، عن بنية، تخولها مثل هذا التبدد والتماهي، فلا تقول رفضها للحرب إلا من حيث إنها لا تقول الحرب، أي من حيث إنها تُغَيِّبها في هذا اليومي، والمعيشي، في هذه التفاصيل التي هي ذرات الكيان ومادته الفعلية.

تشكل هذه الاستنتاجات مُنطلقاً لمستوى آخر من الدراسة، يبحث عما إذا كانت زاوية الرؤية التي قاربنا في قراءتنا لهذا المقطع الشعري، تشكل، بالفعل عنصراً مشتركاً لنصوص شعرية قيلت في سنوات الحرب عندنا، وكونت خاصية فنية لها.. ومن ثم يمكن رؤية العلاقة بين هذا النزوع إلى تفكيك بنية القصيدة، أو إلى الإيحاء بتفككها عن طريق بعثرة عالمها الشعري. وبين موقع النظر أو زاوية الرؤية إلى هذه الحرب. إن عملاً كهذا يدخل في نطاق بحث آخر أكثر تمركزاً حول هذه المسألة، وبالتالي أكثر تدقيقاً لها، وليس ما ندعي القيام به في عملنا هذا.

يصل بنا النص الذي قرأنا، وبما يحمله من خصائص، إلى الكلام على الاتجاه الثاني.

الاتجاه الثاني

عبثاً نحاول، في قراءتنا للنصوص الشعرية الممثلة للاتجاه الثاني، البحث عن عالم متماسك لها، عالم تنهض بنيته اللغوية بقولٍ فيها، كما هو الشأن في قراءتنا للنصوص الشعرية الممثلة للاتجاه الأول.

نحن هنا أمام نص شعري لا يبني، أو أنه لا يريد أن يبني، عالَمه الموحد، بل يتوخى، باستمرار، أن يكسر انتظام السياق فيه، وأن يبعثر المضمون ويفقده اتساقه. وهو من أجل ذلك يخلق تقنياته، وبالتالي نمطَ صياغته الشعرية الخاصة.

ولعل أبرز ما يمكن أن نلاحظه من هذه التقنيات يكمن في بناء ــ أو شبه جمل أو أسماء منفردة ــ لا يحيل بعضها على البعض الآخر لغوياً ودلالياً. جمل تبدو مستقلة، قائمة بذاتها كعالم، متحررة من روابط الاحالة اللغوية، كالضمائر وأدوات العطف، تتجاور أكثر مما تتوالى. وهي بهذا التجاور توسع دائرة انتشارها رافضة أن تترابط كلحقات وتنمو كسلسلة.

اللغة هنا تبني عالماً مبعثراً. هذا العالم المبعثر يضمر رغبة الإيحاء باتساعه وانفتاحه اللامحدود، كما تضمر عناصرُه ووحداتُه الدلالية المستقلة رغبة الإيهام بقدرتها على أن ترتسم في أكثر من حدود وتتشكل في أطر هي لأكثر من عالَم واحد. إن بنية عالم النص تبدو، بكل هذا، مشرعة أمام قراءة تساهم، وبامكانيات واسعة، في رسم هذه الحدود والأطر ومن ثم في خلق هذه العوالم وخلق هويتها. كأن النص هنا إذ يسقط روابطَ «القول» فيه فيبعثره يتوخى الإيهام بأنه نص بِلَا قائل، أو أنه نص لقائل بلا زاوية رؤية معينة، لذا فالنص الشعري هذا يميل إلى بناء جمل بلا انتماء، بلا ضمير متكلم، وأحيانا كثيرة بلا فعل، جمل توحي بأنها تقول بذاتها وتبني عالماً مشاعاً، مباحاً، على مستوى التخيل والذاكرة. وإذ ينحو النص هذا المنحى يحمل اتهاماً لنصوص الاتجاه الأول، أو، لكل نص يصوغ قوله ويبنيه شعريا من زاوية رؤياه.

ربما كان هذا الاتهام يرى أن الشعر إذ يفكك اللغة بغية تحريرها وفك أسرها مما تحمل من قول تستمر به، ويستمر بها، يقع، حين يعود فيبني قولَه، في ما أراد تحرير اللغة منه، أي يعود ــ ومن منظور هذا الاتهام طبعاً ــ إلى بناء انتظام يحمل قولاً، ويصبح هذا الانتظام شرط القول الذي أقامه وطبعه بهويته. وبذلك تصبح اللغة الشعرية مرة أخرى، أسيرة قول، له انتظامه، أو أسيرة انتظام خاص بقوله، فتتراجع اللغة الشعرية إلى حدود عالمها المحدود، عالمها الذي تقول، وتقصر عما يمكن أن يكون الـ عالم الذي تتوق.

هكذا، ومن منظور أصحاب الاتجاه الثاني المتجلي في نصوصهم، يبرز السؤال عن المعنى الفعلي لتحرر اللغة الشعرية. وجواباً ينطلقون في صياغة شعرهم ضد هذا العالم الداخلي المتسق، الناهض في نص والخاص بقول يقوله.

يبني شعراء الاتجاه الثاني شعراً لا يقول، شعراً يفتت القول فيقتله، يستبدل منطق السياق والانتظام ووحدة عالم القول بمنطق انتشار هذا العالم وتبعثره، كأنهم بذلك يسعون إلى شعر قابل للاختراق، شعر غير متماسك بقوله، وبالتالي قابل، حسب ظنهم، للتشكل كقول آخر، شعر مسكون بثغرات وفجوات دلالية توهم بأنه ليس محكوماً بزاوية رؤية، وتسمح، بالتالي بإسقاط المواقع والحدود. ويبقى الشعر، بحكم تفتت القول فيه، قادراً على قبول احتمالات الانتظام وتعدد الصياغات.

هكذا فعالم هذا الشعر هو عالم من عناصر تتيح مجالاً مفتوحاً لتشكُّلها، وتضمن بذلك، من منظور أصحاب هذا الاتجاه، حريةَ الخلق المستمر، وربما اللامحدود، لهذا العالم. يرفض عالمَ هذا الشعر أن يكون له منطق متماسك قابل للالتقاط، وبالتالي للنَّمْذجَة. لذا فهو يسقط مثل هذا المنطق ويسعى لخلق بنية توحي بفوضويتها، ويرفض مثل هذا الشعر أن يرى إلى تحرره في صياغة بنية مستقلة تقول مواقع النطق المختلفة، بل يرى أن تحرره هو في صياغة قابلة، باستمرار، لأن تنهدم ويعاد بناؤها. كأن بنية الصياغة في طابعها التفككي هي «قوله».

هذا، هو في نظرنا، المنطق الذي يحكم نصوص هذا الاتجاه ويعلل بنية لغتها. وهو منطق يكشف عن تناقض فيه، ومن ثم لا يمكنه أن يحقق ما يضمره من أهداف. إن لجهة إقامة عالم شعري لا محدود، يترك للقارئ إمكانية المساهمة في خلقه، وإن لجهة تحرير اللغة الشعرية من أسر الانتظام والنمذجة وإسقاط مواقع الرؤية أو زواياها : ذلك أن عالما تتكسر بنيته وتتبعثر لا يمكنه أن يوحي باتساعه أو بلا محدوديته. فالتكسير يقيم الفواصل ويعدد الحدود ويقطع مساحة الاتساع، وكذلك التبعثر. يفقد الانطباعُ سعتَه والرؤيةُ شموليتَها، وبالتالي يقف بها دون حدود الامتداد واللاتناهي. تتعثر الرؤية عند فواصل الانكسار وحدود التبعثر، مفتقدة خيوط اللحمة ونسغ اتساعها، وهي أمام عناصر، مهما انتشرت لتوحي بالتناهي، تبقى عناصر تفرض على النظر الارتداد بحثاً عن عوامل تحرره وذهابه في البعيد. هذه العوامل هي العلاقات وهي الترابط الذي يسمح للرؤية التخيلية بأن تنداح.

يصعب على القارىء أن يساهم في خلق عالم لا يقول. إذ كيف يمكنه أن يساهم في خلق عالم النص، الذي يقرأ، قبل، أو دون، توفر إمكانية القراءة التي هي دخول في هذا العالم، ومخاطَبة له؟ تنهض القراءة على مساحة ما يقوله النص. والنص حين لا يقول، حين يكتفي بتقديم عناصر، يفرض على القارىء، أن يتلقّى هذه العناصر، التي تبقى، مهما كانت غنية، مادة أولى. هل يريد الشعر المفكك أن يكون القارىء مجرد متلقٍّ لهذه العناصر، التي تبقى، لعدم اتساقها في قول، مرميةً خارج القراءة، خارج المخاطبة؟

القراءة هي مساءلة قول لقول. فكيف نطلب من القارىء المساهمة في خلق نص حين لا نوفر له شروط هذه المساءلة؟

أضف أنه مع هكذا منظور تفقد الكتابةُ معناها في أن تكون قولا لقائل يتوجه به الى مخاطَب، أي في أن تكون حواراً ضمنياً. تفقد الكتابة طابع المشافهة الذي تحمله من الكلام، ويفقد الكلام معناه في أن يكون، كما هو في واقعه، كلاماً صادراً عن مواقع بشرية، عن أناس يعيشون في مجتمع، وبالتالي، له ديناميته وله منطقه الذي يحكم أنماط الصياغة مهما تنوعت ومهما تمايزت في فنيتها.

تتنكر الكتابة لكونها تعبيراً، نطقاً، محكوماً، وعلى مستوى المتخيل الفني نفسه، بحرارة الحاجة، بفاعلية النزوع النفسي، بهذا الذي يجعل منها قولاً أو صياغة تقول، أو تتنكر لكونها، وكما هي في الأساس، نطقاً ينبت في عالم مادي، ويتبلور على حدود العلاقات المتنوعة بين الناس، وبالتالي يحمل طابع القول والتوجه. تلغي الكتابةُ **المنطقَ الواقعي** للكلام، أو المنطقَ الذي يحكم الكلام في واقعه، تتحرر منه، تقفز فوقه وتصير **محاكاة** لمنطق تسقطه عليه، أو تدَّعيه له.

كأن شعراء الاتجاه الثاني يرون الى واقع العالم في نطقه وتعبيره كواقع مرمي في تفككه وتصدعه، وهم، إضافة إلى ذلك، وبدل أن يقولوا هذا التفكك والتصدع على أنه زاوية نظر لهم، يبنون شعراً محكوماً، في بنيته التعبيرية، بالمنطق نفسه، أي شعراً **يحاكي**، في بنيته، بنية التفكك التي يرون.

بهذه البنية، بنية التفكك، يفقد التعبير الشعري قدرته على القول ويسقط في أسر ما يحاكي. أو أنه، في أفضل احتمالاته، **يوازي** عالماً آخر ــ العالم كما يراه ــ **ويستحيل** عليه أن يلتقيه، أو أن يحيل عليه. إنه شعر مفارق، منزاح في حركة موازاة **ساكنة**.

صحيح أن التعبير الفني، كل تعبير فني، هو في حقيقته، وبشكل عام، تعبير منزاح، مفارق لعالم الواقع المادي، لكنه، في هذا الانزياح، يمارس فعل الاحالة على هذا العالم، بوسائله الفنية الخاصة. يخلق تقنياته المتعددة التي تعود بنا إلى هذا العالم لنراه من جديد، أو لنراه في اختلافه. هكذا فالتعبير إذ يفارق الواقع المادي ويحيل عليه يقول رؤيته الخاصة به. بهذا المعنى تتحدد الصياغة الفنية كصياغة لقول.

يُسقِط التعبير الفني الواقع المادي حين لا يحيل عليه، حين لا يقول رؤيته المختلفة له. هذا الإسقاط بدأ، في الواقع، مع الرومنطقيين الذين رفضوا أن تكون اللغة خلقاً لعالم الواقع

هذا (نرى ذلك في ما كتبه الادباء اللبنانيون في المرحلة الثانية من حركتهم الرومنطيقية. مثال أبو شبكة وجبران)، وبالتالي حاولوا في شعرهم صياغة عالم الـ «مابعد» وأحالت لغتهم الشعرية على هذا العالم. ثم بولغ بهذا الاسقاط مع الرمزيين الذين رأوا أن تحيل اللغة على كَيْفٍ فيها، أي على ذاتها : وكيفُ اللغة هو الرمز. والرمز وجود بذاته، وجود داخلي ومتماسك وكلي. إنه صيرورة المعنى وإنتاجه.(23)

شعراء الاتجاه الثاني في لبنان رفضوا أن يحيل الشعر على عالم الـ «(ما بعد»)، كما هو شأن الشعر الرومنطيقي. وهم وإن أفادوا من الرمزية، إلا أنهم رفضوا أن تحيل اللغة، كما هو الأمر عند الرمزيين، على كَيْفٍ فِيهَا. إنهم، ومن هذه الناحية، مختلفون عن هاتين المدرستين، يريدون أن يحيل الشعر على فوضاه، أو على عدم انتظامه في نموذج. يريدون تحرير اللغة الشعرية، من الانتظام، لكنهم نسوا أن مثل هذا التحرير، ليس نقيضُهُ الانتظامَ، بل تكرارَ انتظامٍ مّا، ووقوعَ القول في أسرِه. إن تحرير بنية التعبير، هو تحرير القول نفسه، بل هو خلقه، إبداعه في انتظامه الخاص. من هنا هذه الحركة التاريخية الدائمة في عملية الصياغة وإبداع التعبير، أي في هدم الانتظام القائم، وخلق انتظام جديد، هو ضرورة القول نفسه. إبداع التعبير، هو سيرورته التاريخية على المستوى الثقافي، وهو نموه، من حيث هو تعبير يقول في زمان ومكان، أي في مجتمع يتغير ويتطور، وتتغير فيه الرؤى، وتختلف حاجات القول وحوافزه. هكذا تتغير، في هذا الكون الايديولوجي، دلالات العلامات.

إن تحرير اللغة الشعرية هو بخلق بُنىً تعبيرية جديدة، وليس بهدم هذه البُنَى، فقط، أو ببعثرة عالمها.

يريدون تحرير اللغة الشعرية، ويريدون عالماً عصياً على أي منطق يوحده أو يخلق اتساقه، لذلك يبنون نصاً لا يصوغ قولاً، بل يحاكي عالماً من التفتت، أو نصاً عالمه مجرد عناصر، وحدات مفككة.

قد يقول البعض إنه ربما كان هؤلاء الشعراء يرون إلى العالم حولهم عالماً مشتتاً، عالماً بلا بنية متسقة، عالماً مركباً من عناصر. هذه هي رؤيتهم. بل ربما كان لواقعهم الاجتماعي الذي يعيشون، والذي هو واقع مجتمع لبنان، أثر على رؤيتهم هذه. نقول ربما! لكن المسألة ليست في رؤيتهم هذه، فلا أحد يمكنه ان يمنع أحداً من أن يرى ما يراه. المسألة ليست

هنا، كما أنها ليست في أثر الواقع هذا على هذه الرؤية، بل إن المسألة هي في كون هذا الشعر لا يقول هذه الرؤية أو لا يقول شعراً يحيلنا على هذا التفكك، وبالتالي فإن المسألة هي في كونه يقيم بنية التفكيك، بنية المحاكاة. وهو بذلك، بدل أن يجعلنا نرى إلى هذا التفكك فنقرأه، أن نسائله، يغرقنا فيه. هكذا نقصر القراءة، إن كانت ممكنة، عن صفة أساسية فيها، عنينا النقد بمعناه النقضي.

إن لغة هذا الشعر تسيِّبُ النطق، تتركنا في المتاهة، وهي، إذ تتوخى تحرير التعبير، تترك للذاكرة التقاط ما تقدر أو ما تشاء، وتدعوهما لتمارس عفويتها، أو تتركها لمثل هذه الممارسة، فتخلق ما يمكنها أن تخلق من عالم. لا شرط سوى قدرة هذه الذاكرة التخيلية، التي تقرأ، على صياغة عالم تراه.

القراءة تخلق عالمها أو عوالمها، كأنها تبني جزرها الخاصة التي قد تلتقي على هذا المساحة، او التي قد لا تلتقي. عوالم ذرات تدور في أفلاكها. وهي، في انتشارها هذا، تمارس حريتها. إن **تفتت عالم النص الشعري يعادل ــ من منظور هذا الشعر ــ تحرره.**

هكذا تلغي زاوية الرؤية دورها في خلق عالم متسق، ويلغي الشاعر دوره في صياغة قول يقول زاوية رؤياه، أو يقول زوايا الرؤية المتعددة. يترك القولُ مكانَه لعالم يتشظى في بنية لغته. الشعر لا يقول هذا التشظي، بل يطلب منا أن : نتنتجه من بينة التعبير اللغوية، **وهو بذلك، يستبدل بمحاكاة بنائية لعالم التفكك الذي يرى.**

بهذا يتحدد الاتجاه الثاني، ويبقى السؤال قائماً حول قدرة هذا الشعر على الدخول الى عالم القراءة، وبالتالي حول قدرته على الاندراج في ثقافة شعرية حاملة لدينامية الحياة.

مثال

فيما يلي نقرأ هذا النص وهو مقطع من قصيدة « الزرقاء » للشاعر شوقي أبو شقرا

أسوارة النسيان
والجلد اليابس
كوع الحنان، شمس المشقة

مجدولة الشعرات والبقجة
وحنجور البويا الرذيل
محبسة الليرات والسلطات، جواري السنين
يا ارثها يضحك
ضائعة سيدة التوت وبصقة الفاعل
نسمة انكسار وغيمة،
ابي سن الذهب
18 قيراطاً
نفسي مرقوقة والغار،
رماد كعب الخابية

نلاحظ أولاً ضعف التوازنات الايقاعية ومحدوديتها. التوازنات الايقاعية تولد، عادة من التشابه الصوتي، ينبه القارىء الى وجود علاقات دلالية فيساعده ذلك على البحث عنها، ومن ثم على التواصل مع النص. إن ضعف هذه التوازنات هنا، يندرج في لعبة التفكيك التي تمارسها اللغة الشعرية على مستوى الموسيقى، وبالتالي يتفق وطبيعة بنية النص المبعثرة لدلالاته والساعية الى خلق عالمه المنتشر.

نلاحظ أيضاً أن الشاعر هنا، لا يحرص على وضع حركات أعراب على بعض الحروف، كما يفعل أحياناً الشعراء رغبة منهم في مساعدة القرىء على صحة الفهم وسلامته، كأن الشاعر في إهماله وضع مثل هذه الحركات، التي تبدو أحياناً ضرورية، يترك للقارىء حرية التشكيل النحوي، وبالتالي تحديد واحدة من الدلالات الممكنة والتي يحتملها التركيب اللغوي.

كما يمكننا ان نلاحظ أن جُمل، أو شبه جُمل، النص هي في معظمها اسمية، ومتجاورة، وهذا ما يسمح بتغيير توالي البعض منها دون أن يسبب ذلك ضرراً في بنية التعبير، أو دون أن يسيء ذلك الى المعنى الذي بإمكان القارىء أن يصل إليه. كأن القارىء هنا مخوَّل بإعادة انتظام جمل النص أو بعضٍ منها، أو كأن هذا الانتظام هو انتظام موسومٌ بالمرونة التي تخوِّل القارىء حرية المشاركة في بنائه.

فالقارىء مثلا يستطيع أن يقرأ النص السابق وفق الانتظام التالي :

أسوارة النسيان
والجلد اليابس
كوع الحنان
محبسة الليرات والسلطات،
جواري السنين يا ارثها يضحك.
شمس المشقة مجدولة الشعرات
والبقجة
ضائعة سيدة التوت
وحنجور البويا الرذيل
وبصقة الفاعل.
نفسي مرقوقة والغار،
رماد كعب الخيانة
نسمة انكسار وغيمة،
أبي سن الذهب
18 قيراطاً.

يقرأ النص في انتظامه الجديد ويسأل ما الذي تغير في دلالات عالمه؟ هل يقصد الشاعر منح القارىء مثل هذه الامكانية؟ ربما ! فالبنيـة التعبيرية تبـدو هنا حريصة على استقلالية وحداتها، وعلى عدم انتظامها في بنية سياقية متماسكة. البنيـة هذه غير مكترثة بقواعد التركيـب الخاصة بعلم المعاني الذي نعرف، والقائمـة على مفهـوم الاتساق، والذي يعني تماسك السياق.

يبدو لنا أن البنية هنـا تثور على مفهـوم الاتساق الذي يخلـق تماسـك النص الجسدي وتستبدله بمفهوم الفضـاء الذري للنص. الفضاء الواسع حتى التوزع، المفتوح حتى لانهائيته، والحر حتى التفكك. إن **الطابع الذري للنص، يعادل في مفهوم هذا الشعر، حريته.**

لندقق قليلا في هوية بنية التعبير، ولْنَرَ إلى هذا الغموض في مواقع الجُمل أو شبه الجُمَل : ما هو موقع «شمس المشقة»؟ هل هي معطوفة على «كوع الحنان»؟ وهل أن «كوع الحنان» هي خبر لـ «اسوارة النسيان»، وبالتالي، فهل أن «شمس المشقة»؟ تفيد إخباراً ثانياً، أم أن «شمس المشقة» هي ابتدائية، وأن «مجدولة الشعرات» تحمل خبراً عنها؟ أم هل إن كل هذه الوحدات هي وحدات معطوفة على بعضها؟ أم أنها ليست لا هذا ولا ذاك، بل هي مجرد وحدات تتوالى دون اكتراث بقواعد الانتظام هذه، وبعلم المعاني الذي يكونها؟

أسئلة كثيرة يمكننا أن نطرحها في هذا الاطار ويبقى الجواب عليها مجرد احتمال.

غير أن هذا الغموض الذي نرى اليه في مواقع الوحدات، نرى إليه ايضاً في الإحالات الداخلية في النص. تمارس الإحالات، عادة، وظيفة بناء عالم النص المتسق، وتستخدم أدوات لغوية خاصة كالضمائر وأسماء الإشارة، وتستوجب، لاستعمال بعض الضمائر، اعتماد الافعال.

ونحن لو عدنا الى النص الذي نقرأ للاحَظْنَا ندرة الأفعال والضمائر التي تحيل وتربط الكلام بعضه بالبعض الآخر. وإذ نحاول أن نرى إلى ما تحيل عليه هذه الضمائر النادرة، نواجه الغموض نفسه : فعلى ماذا، مثلا، يحيل الضمير في «إرثها»؟ إرث من هو هذا الإرث؟ هل هو إرث جواري السنين؟ أم هو إرث محبسة الليرات؟ أم هو إرثهما معاً؟ أم...؟

بذلك، ومن خلال هذا النص، يبدو لنا أن هذا الشعر حريص على إقامة بنية التفكك، على هدم اتساق العالم في النص، وهو يمارس هذا الحرص، على مستوى التركيب اللغوي نفسه.

يبقى أن نشير في نهاية هذه الملاحظات إلى أن وحدات النص التعبيرية، التي تُكوِّن عالَمه، والتي تتمتع بنوع من الاستقلالية، يحررها من الترابط الإحالي الداخلي، تتميز، في بعض منها، كوحدات تحيل، منفردة، على موجودات لها دلالة في الذاكرة : فـ «البقجة» و «حنجور البوبيا» و «محبسة الليرات» و «سن الذهب» و «رماد كعب الخابية» هي وحدات تعبيرية توقظ الذاكرة على وجود دلالي لها مستقل لكنْ في عالم لم تكن فيه مستقلة.

أعتقد أننا أمام شعر يبلور مفهومُه الخاص لـ **عالم شعري** أو، لبنية تعبيرية **تخلق عالمها الشعري المتحرر : إن مفهوم التحرر للبنية يعادل هنا انتاج طابعها المفكك.**

هكذا يصبح السؤال الممكن طرحه على هذا الشعر هو سؤال يُطرَح على صحة هذه المعادلة : **هل تحرير التعبير هو في إقامة بنيته المفككة؟ وهل خلق عالم شعري متحرر هو في تبديد زاوية الرؤية فيه، في هدم صيغة القول؟**

ندع سؤالنا مطروحاً لمزيد من وجهات النظر والنقاش، ونكتفي بالقول بأن النظر الى هذه المعادلة في نطاق عملية القراءة والتواصل مع النص يوقعها في نقيض ما تسعى اليه : فالتواصل مع النص لا يمكنه أن يستقيم، بحكم بنيته هذه، إلا وفق نزعة فردية مغرقة في فرديتها، أي حسب قدرة الذاكرة، أو المخيلة، الفردية على صياغة ما تلتقطه من عالم النص أو ما يوقظه فيها، بحيث يمكن لهذه الصياغة أن تقول لها شيئاً. وبهذا تلغي الكتابة خاصية جوهرية للكلام، للنطق.. هذه الخاصية هي **علاقة الترابط الداخلي** : الكلام هو علاقة. إنه فاعلية ترابط. حركة مِنْ وَإلَى. ليس الكلام، في أساسه، في منبته، نزعة فردية، بل هو مولود في مجتمع.

هل يمكن للكتابة التي هي صياغة الكلام وإقامته في أنماط، وفي بنى فنية، إغفال هذه الخاصية، أو إسقاطها؟

الهوامش

1) نشير هنا الى البنيوية التي كان لسوسير، كما نعلم، دور تأسيسي في إنتاج مفاهيمها الخاصة بعلم اللسانيات الحديث. الا ان هذا العالم تطور، وبشكل ملحوظ، بعد سوسير، وأنتج مفاهيم جديدة تخص علم اللسانيات، هكذا لم يبق سوسير وحده يمثل هذا المنطلق، بل غدا له أصحابه المتمايزون والمختلفون أحياناً.

2) راجع كتاب سوسير المعروف : Cours de linguistique générale. Ed: Payothéque. Paris 1979 ويمكن مراجعة كتابنا، **في معرفة النص**، الفصل الاول من القسم الاول حيث أوضحنا المنشأ اللساني للبنيوية ومفاهيمها كما هي عند سوسير، الكتاب من منشورات دار الآفاق بيروت، 1983.

3) فيما يتعلق بالتأكيد على الطابع النطقي للكلام ومفهوم القراءة للنص.. راجع :
Les lectures nouvelles. Linguistique et pratiques textuelles. Ed: J-Duculot. Paris; Gemblaux, 1981.

4) مؤسس هذا المنطق هو المفكر والناقد الماركسي. ميخائيل باختين راجع كتابه المنقول الى اللغة العربية : **الماركسية وفلسفة اللغة** دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

5) من قصيدة بعنوان **الوليمة** للشاعر أنسي الحاج. مجلة **تحولات** العدد الاول، صيف عام 1983.

6) من قصيدة بعنوان **الانتحار**، للشاعر عباس بيضون. ديوانه **الوقت بجرعات كبيرة**، دار الفارابي، بيروت، 1982.

7) من قصيدة بعنوان **الدردرة**، للشاعر حسن عبد الله، دار الفارابي، بيروت، 1981.

8) من قصيدة بعنوان **ركاميات الصديق توما** للشاعر إلياس لحود، دار القلم، بيروت، 1978.

9) من قصيدة بعنوان **اعترافات دون كيشوت**، للشاعر محمد العبد الله. ديوانه **رسائل الوحشة**. دار الفارابي، بيروت، 1979.

10) من قصيدة بعنوان الوقت للشاعر أدونيس. مجلة **مواقف** العدد 45، شتاء، 1983.

11) نوضح هذه المسألة بالمثال التالي : لنقرأ هذا الشطر الشعري :

كالفجر فاض على نجوم الغيهب

انه، رغم جماله، سجين وزنه، ونحن لو كسرنا هذا الوزن، وحررنا التعبير منه لا نفسح المجال لصياغة تمايزات دلالية عدة يعيقها الوزن. لأمكن القول مثلا :

كالفجر	فاض	على نجوم الغيهب
كالضياء	يفيض	على النجوم
كفجر صيفي	يغمر، غمر	نجوم الف:اء..

12) J. Cohen: Structure du langage Poétique, Ed: Flammarion, Paris, 1966-

13) الانزياح ليس مجرد بعد تحققه الاستعارة او اية صياغة مجازية أخرى، بل هو انزياح قائم على مستوى الوعي والايديولوجيا، لذا فنحن حين نستعمل هذا المفهوم نستعمله من المنطلق الباختيني الذي يرى أن اللغة هي كون من العلامات وهي فضاء ايديولوجي منزاح. والصياغات المجازية تمارس في هذا الكون. انها بمثابة تقنيات لصياغة رؤية ما، أو قول ما.

14) راجع مجلة **الفكر العربي المعاصر** العدد ـــ 25 آذار ـــ نيسان 1983 دراسة بعنوان « بحث في لغة شعرية » «لن» لأنسي الحاج».

15) راجع عبد القاهر الجرجاني في كتابه **أسرار البلاغة** حيث يرى ان استعمال صيغة « انفمد » هو بمثابة اوالة اللفظ « عن موضوع اللغة، وإخراجه عما فرضته من الحكم والصفة ». طبعة المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة. ص 9 (السنة غير مذكورة).

16) ديوان **الوقت بجرعات كبيرة** للشاعر عباس بيضون ص 15 و 28. مرجع مذكور.

17) من قصيدة بعنوان **شرفة** للشاعر شوقي بزيغ. جريدة **السفير** تاريخ 1983/6/25. بيروت.

18) من قصيدة لم تنشر بعد للشاعر محمد العبد الله

19) من قصيدة بعنوان **صباح الخير ايها الفاكهاني** للشاعر سعدي يوسف. وهي من القصائد التي كتبها عن الحرب اللبنانية أثناء إقامته في بيروت راجع ديوانه **قصائد أقل صمتاً**، دار الفارابي ـــ بيروت، 1979.

20) مجلة **مواقف** العدد 36، شتاء، 1980، بيروت.

21) مجلة **مواقف** العدد 45، شتاء، 1983، بيروت.

22) راجع ديوانه **الوقت بجرعات كبيرة** المشار إليه سابقاً، ص 67 وما بعد.

23) Les generes du discours. editions du Seuil, Paris. 1978

24) راجع ديوانه **حيرتي جالسة تفاحة على الطاولة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983.

الرومنطيقية والعبور

الى العشـــق
إلى الحنيـــن
إلى الصـمـــت

العشق : إليـاس أبـو شبكة *

□ «... عصفور صغير ! طار، طار، وهبط... ما يستطيع عصفور صغير ؟!»

... وكانت هذه العبارة المتلاشية آخر ما سمِعتُه من فم «أبو شبكة». فقد لفظ نفسه الأخير حوالي الساعة الرابعة من صباح الأثنين 27 ك الثاني 1947 بين يدي غلواء التي تفتح قلبه على حبها وأغمض عينيه على صورتها..».

إنتهى كلام فؤاد حبيش صاحب جريدة المكشوف بمناسبة مرور السنة الأولى على وفاة الشاعر(1)

كان عمر إلياس «ابو»(2) شبكة أربعاً وأربعين سنة حين وافته المنية. كان في عز التحليق. حاول الحياة وحاولها، وهبط. وفي لحظة الانطفاء اشتعلت الحياة في مخيلته، أضاء من نتوءاتها الأبرز، وعلى شريط هذه النتوءات لم يكن من حضور فيها إلّا للإنسان كما اختزنته ذاكرة ترحل، تقف على عتبة الخيط الرفيع الذي يفصل الحياة عن الموت، وتضيء جُملاً ثلاثاً تختزل التجربة وقد انتهت وانتهى معها الكلام.

الجملة الاولى **تعرف الانسان** : «عصفور صغير».

الجملة الثانية **ترسم محاولته** : «طار، طار، وهبط».

الجملة الثالثة **تقول مأساة المحاولة، عجزها** ! «ما يستطيع عصفور صغير».

• مجلة **الطريق**، ع 4، غشت، 1979

الجمل الثلاث تجد لحمتها في فعل واحد، في حركة واحدة هي حركة صراع بين الرغبة والخيبة، بين الإرادة والفشل، بين المقدرة والعجز. والحركة هذه تتكرر في الجمل الثلاث حيث تبدو الصياغة أبعد ما تكون عن المجانية وأشد ما تكون حاجة إلى التوكيد، إلى النقاوة والصفاء. إنها تعيش لحظة انتهاء، لحظة كثافة لحياة تغيب ولموت يأتي.

من الطيران استعار الانسان تحليقه، ولكنه تحليق محكوم، في عين الشاعر، بالضعف : «عصفور صغير» قال «ابو شبكة»، ولم يقل : نسر كبير. لم ير في الطيران مظهر قوة، بل حركة تنتهي، تسقط : «طار، طار، وهبط».

هذه هي صورة الانسان التي سكنت وعي شاعرنا، يلخصها في آخر لحظة من حياته. وهذه هي الصورة التي أغمض عينيه عليها حين انطفأت المخيلة وانشل الوعي. لم تكن غلواء ولا ليلى ولا غيرهما ممن أحب، غريبةً عن هذه الصورة، بل كانت غلواء وكانت ليلي جسراً ينهض بين القوة والضعف، يحاوله الشاعر عبورا الى الحياة، الى الواقع الذي به يصطدم. وكانت غلواء وكانت ليلى... رمزاً ينسجه الشاعر مُعادلاً للعالم الذي يفتقد.

محاولة العبور، محاولة نسج الرمز أنتجت ما نسميه برومنطيقية «ابو شبكة»، وهي محاولة كان لها مثيلاتها عند الرومنطيقيين الآخرين أمثال «جبران» و «أبو ماضي» و «المعلوف»... لا من حيث تماثل الجسور او الرموز وتوحُّدُها، بل من حيث إن المحاولة كانت محاولة تتحرك بين قطبي الإرادة والفشل، تنطلق من وعي معين يريد تغيير الواقع، فيصطدم بعجز هذه الإرادة عن تحقيق عملية التغيير. وبذلك تنكفىء النفس الى ذاتها لتقول يأسها.

على حركة تكوّن هذا الوعي الأدبي كوعي رومنطيقي عند «إلياس أبو شبكة» سنحاول الكلام. فالرومنطيقية ليست في شعر شعرائنا طابعاً مستورداً، كما انها ليست مجرد نوازع نفسية. بل هي سيرورة وعي يتميز في بنية ثقافية في المجتمع، ليست الروافد الثقافية ولا النوازع النفسية خارجها.

تعودنا أن نقول إن «أبو شبكة» شاعر رومنطيقي، بل زعيم من زعماء هذا الشعر، أحب الطبيعة وعشق المرأة وغناهما في شعره حزينا معذباً.

تعودنا ذلك في أدبنا المدرسي، وفي ما كُتِبَ من دراسات أدبية ونقدية حتى تأطر الشاعر في هذا المنظور، فلم نعد نرى منه إلّا هذا الوجه الرومنطيقي وقد اتخذ شكلا جاهزاً، مجمل ما يقال عنه إنه شكل وصفي تقْمِيشِي.

والدراسة التي تقدم هذا الشكل الجاهز تنهض على رصد الخصائص الرومنطيقية لشعره : الألم، الحب، الشاعرية الرقيقة.. وعلى ذكر الروافد الثقافية المتمثلة في الثقافة الغربية الفرنسية، وفي الثقافة العربية الأدبية والدينية ــ التوراتية، كما تنهض على تلمس مظاهر القلق والاصطراع بين الإثم والطهارة وما يلازمها من تمزق ويأس وانطواء على النفس.

في هذا الشكل الذي لا ننكر قيمة ما يقدم من معلومات تبقى في حيز وصف الأثر، يظهر «أبو شبكة» مُسَطَّحَ الوجه مبتورَه. التسطح هو في وجهه الرومنطيقي يقدَّم لنا كحالة نفسية فقط، حدود جذورها مزاج الفرد أو طبيعته أو ذاته، وكأن الفرد في حياته وجود مستقل، وهو في هذا الاستقلال محكوم فقط بما يحمل معه عند ولادته. والبتر هو إخفاء وجه الشاعر الآخر وكأن الشاعر لم يكن إلا هذا الوجه الذي أظهر فيه.

وفي كل هذا تبدو عملية تكوُّن الوجه الرومنطيقي عملية بسيطة أحادية الجذر والحركة. إنها قصة حياة توالت فيها أحداث معينة : مات والد الشاعر، وقع الإبن في ضيق مالي، خاب أمله في الحياة، أحب فاصطدم في حبه بمثاليته. وإذا بتوالي الأحداث هذه يحدد نقطة الوصول الى الوجه الذي غَدَاهُ ابو شبكة كشاعر رومنطيقي.

في نظرة كهذه يسقط كل صراع يعيشه الشاعر كفرد يتحرك من موقع اجتماعي معين، يسقط الوجه الذي كان يتراءى في الصراع ويهيمن، ومن ثم يغيب أثر هذا الصراع في تكوّن فكر الشاعر وأدبه، وتغيب معه علاقة الترابط التاريخي بين النتاج الأدبي والواقع الإجتماعي. وهي علاقة تظهر في الأثر الادبي في شكل وعي أدبي معين.

ما قلناه لا يعني أننا نعترض على كون شعر «أبو شبكة» شعراً رومنطيقياً، بل يطرح علامة استفهام على شكل فهم هذه الرومنطيقية. وهو شكل يُغيب وجهاً آخر للشاعر، له

أثره لا في رومنطيقيته بوجه عام، بل في تميز هذه الرومنطيقية الشعري. هذا الوجه الآخر هو في نظرنا، وكما سنحاول أن نظهر، عنصر هام في فهم هذه الرومنطيقية. إنه في أساسها يحدد تميُّزها، وهو بهذا المعنى حاضر فيها، في نضجها، إنه بعدها الخلفي، بدونه يتسطح الطابع الرومنطيقي، يفصل عن أرضه التي عليها نبت، ويتأكد استيراده.

وما قلناه لا يعني أننا نرى الشاعر وجهاً كانه في الفترة الأولى من حياته، ثم نرى له وجها غداه في فترة لاحقة. كأن الامر هو مجرد انتقال من فترة الى اخرى، أو من نوعية إنتاج إلى أخرى متطورة مغايرة. بل إن ما قلناه يعين صيرورة تنتجها علاقة الوعي بواقع ينتج هذا الوعي. وفي هذه الصيرورة يتناوب الوجهان موقع السيطرة، وينمو نتاج الشاعر في اتجاه سِمَته البارزة التي هي هنا الرومنطيقية كشعرية لا يمكن أن تُفهم بشكل صحيح إلا بفهم ما يجعلها تتميز كذلك.

وعليه فنحن مسوقون بالضرورة، ضرورة فهم هذا الطابع الرومنطيقي عند الشاعر، لإبراز هذا الوجه، أو لمقاربته، لا من خارج، بل من موقع يجمله الاثر. نريد أن نراه في نموه الداخلي فنراه، نرى مآله فنراه، نرى نضجه، كَيْفَه الأدبي فنراه، نراه في جذرِهِ، ينهض في هذه البنية الثقافية التاريخية في المجتمع ويصبو نحو سِمَته الخاصة.

وعليه فإنَّ ما يعنينا في إظهار هذا الوجه ليس هذا الوجه بذاته، نسجل به للشاعر حضورا تقدمياً ونلعب لعبة شد الحبل التي يمارسها آخرون، بل إن ما يعنينا هو **إظهار علاقة الترابط بين هذين الوجهين في تلازمهما في الأثر كعمق له،** كغِنَاهُ الخاص الذي تنجدل فيه عناصره، تنْبَنِي وهي تنمو في منحى سمتها البارزة. هذه السمة ليست مجرد ظاهرة ينعزل بها الأثر الأدبي عن أرض الواقع بل هي أثر هذا الواقع تنتجه علاقة الأديب به.

وعليه نسأل ما هو هذا الوجه الذي كانَهُ «أبو شبكة» في شعره ؟ وما هي صيرورة هذا الشعر ؟ وما هي عوامل هذه الصيرورة ؟

انطلاقاً من دواوين الشاعر التي نشير إليها هنا مع تواريخها : («القيثارة» : 1926. «غلواء» : 1926 ــ 1932. «أفاعي الفردوس» : 1938. «الألحان» : 1941. «نداء القلب» : 1944. «الى الأبد» : 1945. «من صعيد الآلهة» : صدر بعد وفاته).

وانطلاقاً من قصائد عديدة نشرت في مجلة «المعرض»، في جريدة «زحلة الفتاة»، في «المكشوف»، مما أعيد نشره في الدواوين أو مما لم يندرج فيها، نلاحظ أن هذا الوجه الذي نبحث يتجلى بشكل أساسي في النتاج الأول للشاعر. في «القيثارة» وفي بعض ما نشره من قصائد في هذه المجلات والجرائد التي ذكرنا. كما نلاحظ أن هذا الوجه يتحدد **كتعامل مباشر** مع القضايا الإجتماعية التي كان يعيشها لبنان في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، وهي فترة انتهاء حكم الاستبداد العثماني رسمياً والوقوع في ظل الانتداب الفرنسي، أي تحت السيطرة المباشرة لإحدى دول النظام الرأسمالي الغربي.

في هذا التعامل المباشر كان وجه الشاعر يتخذ **طابعاً وطنياً** عاماً، يظهر في شعره تلمساً للمشاكل المطروحة آنذاك في حياة لبنان، ومناصرة لقضايا الشعب في ما يعانيه من ظلم وحرمان، ومناداة بمفاهيم تحررية تحقق وضعاً عادلاً لأبناء الوطن الأشقياء.

وكان أبو شبكة واحداً من أدباء مرحلته. كان نتاجه أقربَ إلى هذا الأدب الشمولي الذي عرفته المرحلة. أدب لم يتميز بعد في مناحي، ويوصف إنه رومنطيقي، إنه ابتداعي، أو إنه أدب الحياة. والتعابير هذه لا تقول الشيء ذاته، بل تحاول أن تَسِمَ ما ليس له سمة واضحة بعد. فالنثر يحاول القصة والرواية والمقالة وهو ليس بعد قصة متميزة بقوانينها ولا رواية متميزة أيضاً بما يميزها عن القصة أو عن السيرة الذاتية أو بما يميز أسلوبها عن أسلوب الخطابة والوعظ في المقالة. والشعر يحاول ألواناً من البنَى، يبغي التحرر من الوزن ومن القافية أو يبغي التجديد فيهما أو الخروج عليهما إلى شعر منثور.. فهذا جبران وهذا الريحاني وهذا نعيمة وهذا أبو شبكة.. جميعهم ينتظمون في نتاج أدبي لم تتبلور سماته بعد أو تتميز. كلٌّ ينتج أدباً يهدف إلى الالتزام بالحياة، يريد أن يقول هذا الواقع الإجتماعي الجديد الذي يتلمس، وهو في ذلك يلتصق به، يحاوله وعياً، يحاوله عيشاً، ويحاوله قولاً ويبحث عن أداة القول وعن شكله. ومن ثم يصل إلى تميزه في فترة لاحقة وتنهض المسافة بين المناحي في صوفيتها (نعيمة، في مرداد) وواقعيتها (عواد، في الرغيف، ثم عبود في فارس آغا ومختلف أقاصيصه) ورومنطيقيتها (أبو شبكة، جبران، إيليا أبو ماضي).

يهمنا هنا أن ننظر في هذا التلمس كما تبدى عند «أبو شبكة» في أبيات كثيرة من شعره لهذه الفترة (ممكن أن ننظر في مقالات الشاعر النثرية التي نشرها في المجلات والجرائد المذكورة أعلاه، ولكننا هنا نقتصر على شعره. فرومنطيقيته ندرسها في الشعر) وإذ نوجز في تناول هذا التلمس نقول :

○ إن لبنان الذي نَكبَتْه الحربُ العالمية الأولى فحلت المجاعة بأبنائه وسكنهم الفقر، يستيقظ في إطار الحضور الغربي، على هوة التفاوت الإجتماعي بين الغني والفقير. حتى لكأن أبناء المجتمع طبقتان : أقلية غنية، وغالبية فقيرة. في بعد المسافة بين هاتين الطبقتين يظهر الظلم عنيفاً قاتلاً، فيرتفع صوتُ الرفض، يصرخ، يدمي، يختنق لأنه يرى ما يفقأ عين الوعي دون أن تتحول الرؤيا إلى فعل يطال أو يعادل مستوى الإحساس منها[3] ويبقى السؤال مطروحاً علامة عذاب : لماذا يأكل الغنيُّ الفقيرَ؟ لماذا لا تكون العدالة واقعاً ؟ لماذا لا تتحقق المساواة ؟ ونقرأ الظاهرة، نقرأ الرفض والاسئلة في ما يقوله «أبو شبكة» آنذاك. نقرأ :

يستبد الغني فيها ويعمى عنه كل الورى ويشقى الفقير

ونقرأ :

ويل الضعيف من القدير ويل الأثيم من المصير
هذا يماشيه النصير وذا يقيم بلا نصير
ويح الصغير فإنه شلو بأنياب الكبير
شرف الضمير لدى المسود ان يكون بلا ضمير[4]

ونقرأ :

إلامَ يظل الحق في الشرق ضائعا يفتش عنه اهلُه وهو ضائع ؟
متى تهدأ الاطماع في مستقرها وتنقمع الفوضى ويحصد زراع ؟
متى يعرف الفلاح أن جهوده تحل له الرزق الذي هو جامع ؟
متى يصرخ المظلوم في وجه خصمه بقلبي اشتريت الملك والله بائع ؟
أيأس فنرضى الظلم فينا شريعة أم العدل مأمول فيصبر قانع ؟[5]

○ وإن لبنان الذي ظن أبناؤه أنه تحرر بزوال الاستبداد العثماني ما زال، حسب رأي الشاعر، مُسْتعبَداً. انه الوطن الذي ليس للحر فيه راحة ولا للاستقلال فيه وجود إلَّا إذا كان الاستقلال بالذل والخمول والمرض يعد استقلالا :

نحن بتنا متعبدين ولكن مستقلين في بلاد مرضى
مستقلين بالخمول والذل، سكارى، يعضنا الجهل عضا[6]

○ وإن لبنان الذي يعيش، في وعي مثقفيه مرحلة نهضة، ما زال في الواقع يعاني ألوانا من القيود، عبثا يحاول كسرها والتحرر منها. فالطائفية ما زالت قائمة تفرق بين الناس.

فرق الناس دينهم لا سلام يجعل الرفق بينهم والوئام[7]

وكذلك العدل ما زال غائبا في تلافيف الفحش. «**يفور الوجود في الفحشاء**»[8]

○ وإن لبنان الذي كان فيه للفلاح كيان وتقدير، حياة بسيطة، مطمئنة راضية كما حسبها الشاعر ــ هو اليوم لبنان المدينة. لقد تفككت العلاقات الإقطاعية السائدة المدينة. لقد تفككت العلاقات الإقطاعية السائدة قبلاً، ونشأت علاقات إنتاج رأسمالية جديدة يتحكم بها نظام الإنتاج الرأسمالي العالمي. وبذلك ساءت أحوال العيش في القرية، وارتحل أبناؤها عنها يبحثون عن رزق، وغدا الفلاح فقيراً مُهاناً. لم يعد الفلاح، كقوة عمل، قوام الإنتاج. وبذلك سقط معنى إكرامه. نقرأ الظاهرة :

أوما ترى الفلاح بعد جهادة يلقى الشقاء لانه فلاح
فكأن إكرام الفقير محرم وكأن إكرام الغني مباح[9]

ثم نقرأ الرفض والتهديد :

يامن طلى بِدَمِ الفقير عروشه وتراه يجلس فوقها يرتاح
هذي العروش جماجم مرصوفة في جوفها تتمرد الارواح

في هذا التلمس الذي أوجزنا في عرضه يبدو أبو شبكة، وكما يقول هو نفسه، «فتى حراً» :

وإني فتى «حر» أسير على هدى ضميري ولا أهوى سوى الرجل الحر
بنيت مع الاحرار جـــرا ممنعا دعوني بحق الله أمشي على جسري[10]

وطنيّ متحمسّ. يرفض كل ما يشكله من ترسبات إيديولوجية نظامُ الإنتاج الإقطاعي. وهي ترسبات تعيق حركة التقدم وتتعايش مع نظام علاقات الإنتاج الرأسمالي التبعي الذي يتكون دون القضاء عليها.

على أن المرارة التي كانت تغلف هذه الوطنية التي نستشفها من الروح المهيمن على قصائد الشاعر، هي مرارة التزام يبغي باخلاص تحقيق عدالة إجتماعية، كما يبغي الوصول بالوطن إلى مستوى من العيش ينعم الناس فيه بالسعادة.

هذا الموقف التقدمي الملتزم بقضايا الواقع الاجتماعي، لم يقتصر على ان يكون تعبيراً شعريا، بل كان أيضاً ممارسة اجتماعية فعلية.

فهذا هو اليوم الثالث عشر من حزيران سنة 1923. المناسبة : احتفال لجمعية العمال في زحلة. أبو شبكة يشارك في الاحتفال، يلقي قصيدة بعنوان «وأنا فتى حر» يرد على اتهامه بالتطرف ويعلن إخلاصه لفكره، يقول :

وماذا تريد الناس مني فإنني أرى البعض منهم قد رماني بالسخر
أألجم عن حقي لساني أم ترى أقيد نفــــي أم ابيعم فكري[11]

وهذا هو اليوم الأول من شهر أيار سنة 1925، المناسبة احتفال بعيد العمال في سينما كريستان ببيروت. «أبو شبكة» يشارك في العيد يلقي قصيدة بعنوان «العامل الثائر، الثائر على كل شيء» يقول :

لهفي على وطني تضام أُباتُه ويسود فيه النذل باستبداده
بثّ غرابيبُ الغنى أبراده وتجنّد المثري لاستشهاده
من يسترق قومأيعيش بمالهم فلتبصق الدنيا على إلحاده[12]

موقف الشاعر إذاً لم يكن مجرد قول بأنه كان التزاماً واعياً يدرك صاحبه مكانة الفلاح ومكانة العامل في الحقل الإنتاجي في المجتمع.

إنــمــا الــعــمــال أركــان إذا   هبطت يهبط مجد الدول(13)

وادراكه يجعله يعلن صراحة :

شــاعــر الــحــب قيل عني قبلا   لكن اليوم شاعر البؤساء(14)

هذا هو الوجه الوطني المسيطر في شعر «أبو شبكة» حتى أواخر سنة **1926** تقريبا (تاريخ ديوان «القيثارة»). نقول المسيطر بمعنى أن تحس قضايا الوطن وقولها كان هو المعاناة الرئيسية المحركة لشعره. إنها نبض هذا الشعر، اللهفة فيه، محور الصراع بين واقع النفس بما تحمل من مبادىء وبما هي عليه من وعي، وبين واقع البلاد بما هي عليه فعلا.

ونقول الوجه المسيطر بمعنى أن ثمة ملامح أخرى في شعر «أبو شبكة» لم يكن هذا الوجه ليخفيها، ثمة الحب والطبيعة، وثمة ما في الحب والطبيعة من ليل وطير وزهر وحقول وعذاب وموت وأمل وحياة... هذه المعاني وهذه الصور كانت ملامح معاناة حاضرة في شعره آنذاك نعثر عليها في قصائد مستقلة مثال قصيدة «في صائدة سمك حسناء» أو «ألو ألو بين الحب وقلبي» أو «أغنية المغيب» أو «فوق المقبرة». كما نعثر عليها في أبيات ضمن قصائد اخرى. قصائد تجمع بين هذا الوجه وذاك، وتصدر عن صراخ داخلي يصطدم ببدايات شعور بالاستحالة. إلا أن العلاقة بين هذين الوجهين أو بين هذين الملمحين للوجه الواحد تتحدد كعلاقة، الوجه المسيطر فيها هو الوجه الوطني الملتصق بقضايا الواقع الإجتماعي.

غير أن المتتبع لنتاج الشاعر بعد «القيثارة»، يرى أن الوجه المسيطر غدا في «غلواء» وخاصة في «أفاعي الفردوس» هو الحب، هو الجسد المعشوق. بل هو عيش الحب في المرأة ـــ الرمز، في المرأة ـــ الحياة. الانتقال ليس فجائياً بل صيرورة، وهو لا يلغي الوجه الأول بل يحافظ عليه ويضمره، منه يولد وبه يستمر. إنه حاجته، ضرورته.

والانتقال ليس مضمونياً بل هو نمو تجربة شعرية، تتمرس بامتلاك أدوات قولها. إنه نمو وعي يُنتج أدوات قَوْلِهِ ويتبلور ويتميز في هذا التقاطع الخاص للعديد من العناصر التي تنهض بها البنية الثقافية في المجتمع. والتي تشكل الرومنطيقية سمة فيها.

مأخوذاً في فترة وصوله هذا، أي كرومنطيقي، نجد الدارسين لشعر «أبي شبكة» يحاولون البحث عن بدايات هذا الوصول، لا في ما يمكن أن يكون مغايراً له، بل في ما هو مثيله، كان صغيراً ثم نما هو ذاته وبذاته. فاذا كان أبو شبكة مثلا قد تميز كرومنطيقي، واذا كان الحب أو المرأة هي مفصل هذا التميز الخاص بالشاعر، فإن البحث في محاولات الشاعر الأولى، ومن ثم في شعره ككل، لا يعود سوى بحث عن الحب والألم، وهو بحث يحمل تسطحه في منطلق الرؤية فيه كما يلغي عمقه.

ليس المهم أن يكون العمق هذا الوجه أو ذاك، فليست هوية الوجه الأول هي التي تستوقفنا هنا، على أهميتها، بل منهجية البحث التي لا تنظر في حركة نمو التجربة الأدبية كحركة نمو صراعي، كحركة لها أيضاً أبعادها وجذورها الخفية، الحاضرة فيها أبداً.

إن نتاج الشاعر أو الاديب لا يصدر عن تجربة فردية بسيطة، أحادية في خط نموها، إن التسليم بذلك هو كالتسليم بالقول مثلا : إن «أبو شبكة» شاعر أحب وفشل وتعذب، صدم بشهوة الجسد، عانى من شعور بالإثم، نشد الطهارة، انطوى على ذاته، إلى غير ذلك من رصد خارجي مهما توسع يبقى مسطحاً يتحرك بالظاهر.

إن تغييب الموقع الاجتماعي الذي منه ينظر الشاعر أو الاديب في المجتمع، وإن إسقاط الوعي الذي ينتجه هذا الموقع والذي يتحدد كبؤرة انصهار لمختلف العناصر التي يطالها الوعيُ وتشكّلُ محيطه، هو الذي يسطح الدراسة، يخولها أن تجتزىء عاملاً أو عنصراً تفسر به النتاج، أو تُراكِمُ بين هذه العناصر وتربط آليا بينها وبين ظواهر النتاج.

هكذا مثلاً تبدو ثقافة أبو شبكة الغربية، والدينية ــ التوراتية، عند البعض، هي العنصر المحدد لرومنطيقيته. أو تبدو طبيعته الحماسة وطفولته عند البعض الآخر، هي هذا العنصر، وبذلك تعزل العناصر عن **حركة انبنائها** فيما بينها، وعن حركة انبنائها في الواقع. في عزلها عن هذه الحركة أو عن هذه الحركات تفقد، كما يفقد الاثر الادبي، هوية الزمن، وهوية المكان، أو هوية التاريخ في وجوده المادي.

من هذا المنطلق نقول إن النظر في الأدب عامة وفي شعر «أبو شبكة» خاصة (نقول خاصة للمناسبة) مدعو لان يذهب في العمق، لأن يرى ملْمَحَ التناقض، يكشف أساسه الذي ينهض منه وبه نتاج جديد.

حين ننهج في دراسة شعر «أبو شبكة» هذا المنهج المسطح الذي أشرنا اليه، يصير طبيعيا أن يغيب وجهُ الشاعر الوطني فلا نرى إلا هذا الوجه، وجه الحب العادي، الفاقد لحركته المأساوية، المبتور عن جذره، المتكسر على رغبة لا نراها، لا نرى معناها الجميل الذي هو تحرير أبناء لبنان من الشقاء ليكون الفرحُ حياتَهم.

وحين ننهج هذا المنهج يصير من الطبيعي أيضا أن لا نرى في «القيثارة» الا الشكل، أو مستوى التعبير الفني المتدني، أو مجرد تمرين على كتابة الشعر. وقد يتجاوز هذا المنهج المسطح مستوى التعبير، ولكن كي يربط ربطا آلياً بين هذا الوجه الوطني وبين مستوى التعبير وكي يستنتج ان الالتزام بقضايا الواقع لا يمكن إلا أن يؤدي الى أسلوب متدن مباشر.

في مثل هذه النظرة تغيب حقيقة، وهي أن تطور التعبير كأداة أو كتقنية، هو أيضا وفي الوقت نفسه تطورُ التجربة، نضجُها وهي تتمرس بأدوات قولها. وتطور التجربة هو تطور باتجاه سمتها البارزة التي قد تكون الرومنطيقية أو الرمزية أو الواقعية. وليس تطورها نحو هذه السمة أو تلك هو الذي يحدد قيمة فنية لها. كأن نقول إن تطوُّرها باتجاه الرومنطيقية أو باتجاه الواقعية مثلا أو الرمزية هو الذي منحها هذه القيمة. **ان سمة الفن ليست مجرد قيمة فنية، إنها وعي أدبي خاص يتحدد بمرحلة تاريخية خاصة.**

هكذا نرى أن العلاقة بين ديوان «القيثارة» والقصائد الاولى للشاعر من جهة، ودواوينه الاخرى (غلواء، افاعي الفردوس، الى الابد..) من جهة ثانية، لا يمكن أن تقتصر على التعبير كأداة أو كتقنية، خاصة حين ننظر الى شقها الأول الذي هو بدايتها. فالعلاقة هذه تنهض على أكثر من هذا المستوى، إنها تنهض على مستوى الوعي، أي على مستوى تطوره كوعي أدبي.

كيف نفهم ذلك ؟

ذكرنا أن الوجه الاول للشاعر تجلى في علاقة **التعامل المباشر** مع الواقع الاجتماعي. كان وجها وطنيا في تحمسه قضايا هذا الواقع، في موقفه من الفئات الفقيرة لأبناء المجتمع. وهو في هذا التحمس وفي هذا الموقف يستهدف مخلصاً ومتحمساً تحقيق المساواة والعدالة، ومن ثم دفع حركة التطور الاجتماعي الى الامام، ولكن ككل الرومنطيقيين آنذاك لم يكن يحصد الا شعورا بالخيبة.

إن وعي الشاعر على تقدميته في تلك المرحلة، هو وعي محدود، عاجز عن كشف طبيعة مرحلة التكوين التي كان يعيشها لبنان في ظل السيطرة الاستعمارية المباشرة، وهو في محدوديته وعجزه محكوم بشروط تلك المرحلة التي يغيب فيها طابع السيطرة الاستعمارية خلف الطابع التحضيري للغرب. نتبين هذه المحدودية :

أولاً : في نظرة الشاعر الى العلاقة القائمة بين الغني والفقير. هذه العلاقة تتبدى لوعي الشاعر ــ ولوعي الرومنطيقيين، بل ولمعظم النهضويين ــ كعلاقة تفاوت اجتماعي، كهوة تمادى اتساعها فجلبت الشقاء وغدت لا تحتمل. منطق هذه النظرة يقول، وإن كان أصحابها لا يقولون ذلك مباشرة، ان الحل يكون بردم هذه الهوة، بتصغير المسافة. وهذا يعني بقاء الغني في موقعه وبقاء الفقير في موقعه أيضاً، ولكن على مسافة أقصر، تجعل الشقاء محتملاً، تغيبه في الاحتمال دون ان تلغيه.

هذه النظرة هي ما نسميه بالاصلاحية التي تميز بها الفكر الليبرالي النهضوي. وهي نظرة لا ترى المواقع الاجتماعية في حقيقتها الموضوعية اي كمواقع طبقية تحددها طبيعة نظام الانتاج في المجتمع.

من الفارق بين هذه الحقيقة التي هي الواقع الموضوعي في النظرة العلمية وبين هذا الوهم في الوعي، نجد تفسيراً لتمزق الشاعر وألمه وارتطام وعيه بالاستحالة. في هذا الفارق يقف «أبو شبكة» عند مفترق الطرق أو تحول ينتظر نضجه.

ثانياً : في نظرة الشاعر الى الحضور الفرنسي كحضور حضاري يغيب فيه الحضور الاستعماري الذي يعمل على انجاز «الثورة» البورجوازية الهجينة وعلى تدعيم سيطرة الطبقة البورجوازية في اطار تبعيتها للبورجوازية الغربية، وذلك بربط نظام الانتاج في لبنان (وفي الدول العربية طبعاً) بنظام الانتاج الرأسمالي الغربي وسياسته.

في هذا الاطار يعاني الوعي الرومنطيقي التباساً في نظرته للواقع الاجتماعي : فهو لا يدري ما معنى أن تهزم تركيا او نتحرر من الاستبداد وتجيء فرنسا حاملة الحضارة والثقافة وتبقى الامور بلا حل، بل على العكس تزداد تعقداً وغموضاً !!

هكذا كانت محاولة احتواء الواقع عند الشاعر تتكون في إطار ينحو بها منحى العجز، وكان الوعي ينضج في اتجاه هذا المنحى. ومن ثم كان الخلاص من التمزق يلوح بقطع العلاقة المباشرة مع الواقع.

مع نضج الوعي الأدبي كوعي عاجز كانت تتحقق عملية التحول، فينام في الأعماق هذا الوجه الذي كان مسيطراً في فترة الانتاج الأولى، فترة احتواء الواقع، ويظهر الوجه البديل، وجه العاشق. لقد تحدد **شكل الاحتواء** مع نضج الوعي الادبي، كعلاقة قطع مع الواقع، وغدا **الوجه الظاهر** لهذه العلاقة هو وجه الحب، **المرأة**. وعلى مسافة هذا التحول يعلن «أبو شبكة» وصوله إلى ذروة اليأس ويختار العزلة :

إلى أن عداني اليأس فاخترت عزلتي أفتش فيها عن حطام رجائي[15]

الحب هو الصعيد الممكن والمرأة فيه هي أكثر من امرأة، إنها الرمز ـــ الاحتواء. وهي بهذا المعنى وليدٌ جديدٌ للشاعر، تحمل العلاقة معه كل هذه الموضوعات التي حاولها الشاعر بإحساس عميق، وبالتزام صادق، والتي تجد، في هذا الوليد، حضورها الشعري المميز.

لقد كان التعامل مع الواقع ينتج شعوراً بالمستحيل، وكانت الكلمة الشعرية عند «أبو شبكة» تكتنز بهذه التجربة القاسية وتتجذر فيها علاقة الحب بالآخر ـــ البديل ـــ هروباً من الوحدة، ونجاة من اليأس، وهي في تجذرها تنشد التحقيق. كانت الكلمة تصير رمز مأساة الشاعر. إنها كما يسميها الشاعر : «القصيدة المفقودة» تعلن فشله، وترتد بسهم النقمة إلى الشعب تصفه، حاقدةً، بالجهل والمرض. إنها القصيدة الصدى للحب والثورة، يغور واحدهما في الآخر لينهض :

سلختك عن قلبي لتحيا بمرمقي وتبقى على الايام رمز تألمي
سلختك عن قلب مريض مهدم لتنشد في جيل مريض مهدم
وحجبت عن هزء الورى بعض أسطر تمت باكسير إليك من الدم
مياتيم أشعار كان رنينها نجي من الآلام يحذو بمأتم
ستقرأك النيران في كل تأثر وتنشدك الآلام في كل مغرم
وتبقى سطور منك: أعقاب شهوة من الوحي لم ينطق فؤادي بها فمي[16]

على أن هذا التحول لم يلغ الجذور. يقول «أبو شبكة» في معرض حديثه عن قصيدته «غلواء» : «أردت أن أنظم قصيدة أو رواية شعرية ذات أناشيد أضمنها بعض المشاهد الحية من البيئة التي أعيش فيها كظلم الإنسان للإنسان وتمرد القوي على الضعيف، وهذيان السياسات المريضة»(17).

غير أن هذا الذي أراده «أبو شبكة» لم يظهر في غلواء إلا في إطار الوجه المسيطر الذي هو الحب.

وفي ديوانه «من صعيد الآلهة»، الذي أعطاه في نهاية حياته، يخصص قصيدة للاشادة بثورة أكتوبر (عنوان القصيدة : **الثورة العظمى**).

فالتحول كان صيرورة تحمل في سيرها كل أعماق التجربة وكل أبعاد المعاناة. ووصول الحب الى **موقع السيطرة** لم يكن وصولًا بسيطاً، بل كان وصولًا صراعياً، يتحدد فيه الوعي بموقعه الإجتماعي وبشروط نموه التاريخية.

لقد كان الحب إمكاناً من إمكانات عدة، ولكنه كان يتبدى كالإمكان الأكثر قدرة على التحقق والأكثر استيعاباً أو امتصاصاً لرؤية الوعي المصدومة، هكذا راح ينمو في اتساع وشمول، يخفي ما يحمل دون أن يلغيه، ليصل، في نموه هذا، إلى تحقيق الفشل انتصاراً.

ولكن هل كانت عملية تحقيق الفشل انتصاراً بلا ذاكرة؟ لا شيء بدون ذاكرة، لأنه لا شيء بدون زمن، ولهذا لم يكن الانتصار إلا انتصاراً في نقل الصراع من شكل الى آخر: من صراع على أرض الواقع الاجتماعي مطروح بين غني وفقير، بين عدالة وظلم، إلى صراع داخل الذات مطروح بين الإثم والبراءة، بين الخير والشر: غلواء ووردة. امرأتان، بل مفهومان أخلاقيان يتصارعان في نفس الشاعر:

يابنة الاثم هذه شفتايا فارشفي منهما رحيق الخطايا
واعصري ما استطعت، قلبي فقلبي لم يزل فيه من غرامي بقايا
إن في قلبي البغي خيالا ــ من عفاف ما فاجرته البغايا(18)

وفي شفافية الكلمة تنهض باكتناز التجربة، يتزمَّنُ الصراع بالعصر وتنثقف الاخلاق بالحضارة ويصير انهزام قوى الخير عاماً.

أسدوم هذا العصر لن تَنْحَجِبي فبوجه أمك ما برحت مقنعة
قذفتك صحراء الزنى بحضارة ثكلى مشوهة الوجوه مفجعة[19]
قولي جئت في عصر الخمور فلا تشرب سوى الخمور واشحب مثلما شحبوا
قولي له هذه الايام مهزلة وليس ـــ الا لمن ينتشي بها ـــ الغلب
قولي له عفة الاجساد قد ذهبت مع الجدود الاعفاء الألى ذهبوا[20]

هكذا تتسع حدود الاتهام حتى تشمل العصر والحضارة فيه، تتسع حتى تتجاوز واقع المجتمع اللبناني وواقع الناس فيه، تتجاوز حدود الفرد! **ما يستطيع عصفور صغير**. وتنحسر المحاولة إلى الداخل تبغي الخروج من أزمة الصراع الذي هو الآن في الحب خلاص بالتطهر.

وتبرز علاقة الحب بالشهوة محوراً للصراع، حداً فاصلاً بين شقين هما : السعادة والشقاء، الجنة والنعيم. وعلى هذا الحد يتقرر الاختيار :

... ... « يا غلو » هذا الشقا، تبارك الشقاء
هذا الشقا في مطهر التفكير آخر حد لشقا الضمير
غلواء، فردوس الحياة ههنا فأنت لم تزني بل الوهم زنى
احتفظي بقدس تذكار الشقا
ان الشقا، سلم الى السما فعدن ميراث لمن تألما
وثمن السعادة الخلابة ليس يوازي زمن الكآبة[21]

لا بد من الشقاء إذاً، لا بد من هذا التذكار القدسي للحصول على السعادة. هذا هو قدر الإنسان فليقبل به، وليستسلم لعجزه... لقد وجد الانسحاق شرعيته.

إن السعادة التي لا تتحقق عيشاً مادياً قوامه المساواة على أرض الواقع، تتحقق الآن على صعيد الذات، تتحقق اختياراً معنوياً قوامه الخلاص من الإثم. إن ما كان عجزاً على صعيد الواقع، صار إمكاناً على صعيد الذات. وإن ما كان صراعاً بين الناس محدداً بموقعهم الاجتماعي، صار صراعاً داخل الذات محدداً بأهوائها. وإذا كان الصراع مطروحاً على الصعيد

الأول يستوجب البحث عن قوانينه، فإن الصراع مطروح على الصعيد الثاني مرتبط بالإرادة الذاتية.

ليس هذا الانتقال الا صورة لِوَهْمٍ في الوعي، نسميه في لغة المصطلحات الأدبية : العزلة الرومنطيقية أو الهروب الرومنطيقي. وهو هروب من المأساة، من العجز، من المستحيل. هروب إلى الطبيعة، إلى الحب، أو إلى البديل الممكن. إنه هروب لا يتحرر فيه من الوهم، وبالتالي لا يصل إلى سعادة فعلية، وهذا ما يجعل الصراع قائماً، كما كان، في النفس. فبعد هذا الطهر في «غلواء»، بعد هذا التبشير بالسعادة التي يصل إليها الشاعر على سلم الشقاء، وبعد هذه الطمأنينة الوهمية، يعود «أبو شبكة» في «أفاعي الفردوس»[22] ليصرخ :

ناقم على السما حاقد على البشر
ساخط على القضاء ثائر على القدر
غير مشهد الدماء لا أحب في الصور

ويتابع :

جمِّلي لي الجسد واسكبي لي الرحيق
لا تفكري بغد قد يجي ولا نفيق
ما لنا وللابد ان سره عميق
الهوى اذا اتقد كان لليلي طريق
فلنمت يداً بيد ولنغيب البريق
بين شهوة الجسد والرحيق............

لئن كانت المرأة ــ الحب هي الواقع البديل، فإن الصراع في هذا الواقع كان يشتعل ويخبو، يرفض وينسحق، يثور ويرضخ... وفي هذه الحركة يختفي الوجه الوطني **كوجه مسيطر**، يظهر الوعيُ عجزَه عن امتلاك واقع يتكون، وتهيمن مشاعر الحزن واليأس والالم ترعاها مناخات النفس وما هو حاضر فيها من ثقافة وتربية.. ينمو الوجه، يتحول، يصير وجهاً آخر، يصير كيفية وجود غنية الأبعاد، معقدة الحركة. ويتميز «أبو شبكة» كشاعر، كفرد غير منعزل ــ رغم عزلته ــ عن موقعه الاجتماعي ــ عن تيار شعري له موقعه في حركة أدبنا وفي ثقافتنا.

في هذه الإطلالة السريعة والسريعة جداً كما اعتقد، والتي حاولت بها أن أضع «أبو شبكة» في المستوى الادبي في المجتمع، آمل أن أكون قد أضأت كوة صغيرة تدفع أدباءنا الآن وفي المستقبل إلى محاولة رؤية موقعهم الاجتماعي الذي منه يمارسون نشاطهم الابداعي، علهم بعد عمر طويل، لا يتساءلون: ما يستطيع عصفور صغير! بل يغمضون أعينهم على العصافير الصغيرة التي كتبوا من أجلها، كي تبقى، في كثرتها، محلقة فلا تسقط في مستنقعات الجوع ولا يصيبها رصاص التآمر والهزيمة، وكي يبقى لِقَوْلِهِم من يسمعه.

الهوامش

1) من كتاب **الياس أبو شبكة ــ دراسات وذكريات** ص 164.
2) سوف نكتب **أبو شبكة** بغض النظر عن موقع اللفظ هذا في الحملة. وذلك احتراما لارادة الشاعر نفسه.
3) انظر **خواطر ساذج** لخليل تقي الدين. دار المكشوف. بيروت 1943.
4) **القيثارة**، ص 13. طبعة صادر ، بيروت 1926
5) مجلة المعرض العدد 65 سنة 1927
6) **القيثارة**. نفسه ص 85.
7) **القيثارة**. نفسه، ص 106
8) المرجع السابق ص 26
9) **القيثارة** نفسه ص 95 من قصيدة بعنوان «إلى الشيخ الباكي صاحب الكوخ الاحمر».
10) والمقصود بالشيخ يوسف إبراهيم يزبك الذي بدا يعبر عن عواطفه الاشتراكية الغامضة في مقالات بنشرها بامضاء الشيخ الباكي في جريدة **الصحافي التائه**.
11) جريدة **زحلة الفتاة** 13 حزيران 1923
12) **زحلة الفتاة** 11 أيار 1925
13 **القيثارة** مرجع مذكور ص 111 من قصيدة بعنوان **أنشودة العمال**.
14) المرجع نفسه ص 98 من قصيدة بعنوان **الفقير**.
15) من قصيدته **انات الرباب**. محلة **المعرض** سنة 1929.
16) محلة **المعرض** 13 اذار 1936، العدد 1095.
17) محلة **المعرض**، العدد 1934 سنة 1931، من مقال بعنوان : أنا غلواء.
18) **أفاعي الفردوس**، منشورات دار المكشوف، الطبعة الثانية، بيروت، انظر ص 38، تحت عنوان الخيال النقي.
19) مرجع نفسه، ص 36.
20) مرجع نفسه، ص 33.
21) **غلواء** دار صادر ــ دار بيروت 1959 ص، 129 وما بعد.
22) **أفاعي الفردوس** ــ المرجع المذكور ص، 45.

الحنين : صلاح لبكي *

الأدباء يعيشون بقدرما تندرج نصوصهم في سياق النص الثقافي القائم في الحاضر. وقدرة نص أدبي مّا على الاندراج ليست قدرة فيه فقط، بل هي أيضاً قدرة، أو قابلية في الثقافة الحاضرة على قبول هذا النص في سياقهما، وقابلية الثقافة هي في وجه كبير منها هوية الثقافة نفسها، من هنا أهمية القراءة الجديدة للنصوص. ومن هنا أيضاً ظاهرة بروز نص مّا في فترة مّا، وعدم بروزه في فترة أخرى، وبالتالي حضور هذا النص في القراءة، وفي التواصل، أو غياب هذا النص عن القراءة والتواصل.

لكن لا يجوز لنا، نحن الذين يقرأون النصوص لنرى ما تبقى منها، أن نسطحها أو نسطح زمنها، فلا نراها الا كخلاصة تعني أوْ لَا تعني شيئاً بالنسبة إلى راهن في ثقافتنا، نحن في عمل كهذا، ننسى أن ما يبقى من أديب ليس مجرد خلاصة نضعها علاقة خارجية مع الثقافة الراهنة، بل ان ما يبقى هو أثرٌ تحمله الثقافية، وتتطور، لذلك، به. ما يبقى من أديب هو هذا القائم في حركة تطور الأدب التاريخية الخاصة. من هنا فهو عودة الى رؤية مكانه في المسار الأدبي الثقافي نفسه.

اول ما نلحظه في قراءة اعمال صلاح لبكي الشعرية هو هذا المناخ الرومنطيقي الذي يَسِمُ، بل يكون، قوله. والرومنطيقية في قول لبكي مشاعر حنين وأسى، تهرب من الماضي وتقفز فوق الحاضر، وتتشوق الى غد مجهول، بل الى مستحيل. وهي في شكلها الشعري هذا، تشير الى معاناة الإنسان الأبدية تجاه مسألة الموت والحياة.

* مجلة النهار العربي والدولي، 10 ــ 16 يناير، 1983.

أقول الموت والحياة، لا العكس، لأن الاحساس الطاغي في هذه العلاقة عند الرومنطيقي هو إحساس بالموت. وكما هو عند لبكي، زمن يؤاخيه الشاعر، او عالم أليف، له سره، بحيث تتغير معالم هذا العالم مع قدوم الصباح.

تنسحب أجواء عالم الليل على الحب والحبيبة، وتنبت ظلال من الأسى تتسق وظلام الليل، أو ظلام المجهول، الذي يعتمد أفقه حتى يعانق المستحيل. صورة المستحيل في عمقه هي صورة استحالة ديمومة الحياة على هذه الارض.

صلاح لبكي في هذا التحديد الخاطف للملمح الرومنطيقي يقف حيث تقف الرومنطيقية، أي في واجهة زمنه الادبي. ونحن حين نقرأ شعره، نقرأ حالة هذا الزمن في جنينه، على مستوى الوطن، الى ماض مفقود، وغد غير مرئي (انه وطن الثلاثينات والاربعينات.. وطن ما قبل الاستقلال).

لكن إذا كان صلاح لبكي الشاعر والاديب يقف حيث تقف الرومنطيقية في واجهة زمنه، فأين هو مكانه في هذه الواجهة كرومنطيقي يذكرنا بإلياس أبو شبكة وجبران؟ — في اختلافه، طبعاً، عنهما — وأين هو أيضاً من انتفاضة الشعر مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب؟

لئن كان صلاح لبكي بقي يكتب الشعر في اطار السنن الكلاسيكية، ولئن كان الكلام على علاقته بهذه الانتفاضة الشعرية يتراجع الى حدود اكتفائه بالشفافية والرقة والسلاسة التي ميزت بعض قصائده الجميلة مثل قصيدة «حنين» وقصيدة «غروب»، وغيرهما. يقول :

«أنا ياهَوَاي إذا أموت
هوىً عليك فلا تبالي

هل يسأل الزهر الشذى
عن المولَّهِ بالغواني

حسبي وجودك نعمة
ليَ للربيع وللجمال»[1]

لئن كان الموت اختطف صلاح لبكي في أوج عطائه، فإن الكلام على علاقته بهذه الانتفاضة سيبقى، مهما كان، كلاماً بعيداً وعاماً لا يطول شعر لبكي بخاصة، بقدرما يطول شعر مرحلته في حركته العامة.

أما مكانة صلاح لبكي في الواجهة الرومنطيقية التي ميزت الشعر في زمنه فتشير الى رومنطيقية هادئة، نسيجية، تفرش جسد الشعري للقصيدة عنده. مقابل رومنطيقية أكثر تأججاً، وأكثر بؤروية عند معاصريه، وهي بذلك أكثر قابلية للانفجار. نحن نشهد هذا الانفجار في شعر إلياس أبو شبكة، ونشهده أيضاً عند جبران، حيث تتحول العلاقة بين الشاعر والمرأة، عند الاول، وبين الاديب والطبيعة، عند الثاني، إلى رمز «استبدالي»، شمولي وكوني خاصة عند جبران.

إن التأجج الرومنطيقي لم يصل كما يبدو لي، عند لبكي، الى درجة عليا من الصدامية تحيله، كما عند جبران، الى البحث عن رمز يستوعب هذا التأجج، أو يفتح الأفق للنار فيه : بحيث تجد المعاناة الانسانية في ترمزها طابعها للشمولي الواسع الايحاء، والخفي في اتساعه وتنوعه. من هنا هذا الفتور الذي قد نحس به اليوم ونحن نقرأ بعضاً من شعره.

ربما كان وقوف لبكي في هذه الواجهة الرومنطيقية التي ميزت زمنه، والتي قد لا نتفق على مكانه فيها، أي ربما كان طابعه الرومنطيقي الغالب، هو ما تبقى للشعر وهو يعيش مساره التاريخي، وربما كانت قصائده الناعمة، الدافئة، العذبة، والتي خصصه طابعها في هذه الواجهة، هي أيضاً ما تبقى لنا اليوم، ونحن نعيش حنيناً إلى الحياة، والى غد لا يقيم فيه الموت، نعيش هذا الحنين مع الشاعر، وفي قصائده، وإن اختلف معنى الحياة ومعنى الموت في زمننا هذا.

1) نظر ديوانه الحنين ص 11

الصمت : خليل حاوي *

هذه المرة قال قصيدته الأخيرة. هذه المرة لم يكتبها. لم يمسك القلم. بل أمسك الحجر كأنه هو وحده الحقيقي.

هذه المرة أراد أن يعانق الحياة. الحياة الهاربة. الحياة التي لم تكن هي الحياة. أراد أن يعانقها بصمت، بلا كلام. بلا صوت. بلا.. فقط أراد أن يلامس الأرض بكيفية وقد انطفأ فيهما المستحيل فبدأ في انطفائه كأنه هو وحده الممكن.

هل أُمَجِّد هذا الموت للشاعر؟ هل أُمَجِّد إرادة الموت عنده وقد غدت، هكذا في ومضة، قراراً، فعلاً، موتاً تغيب فيه الارادة ويغيب فيه القرار..! الموت. وهو يقول أحياناً ومرة واحدة كل شيء، يقول كل ما قاله الكلام.: وكل ما لم يقله الكلام.. الكلام وقد بدا كله واحداً..

هل أُمَجِّد إرادة الموت عند الشاعر في لحظة وقفت فيها الثقافة عندنا أمام سؤال؟ السؤال الذي تطرحه الثقافة على ذاتها عن ذاتها، والسؤال الذي تطرحه الثقافة على الكتابة في بحثها وعن واقعها، عن ماضيها وحاضرها، عن هذا الحاضر وعن قول المستقبل فيه؟

لا. ليس تمجيد هذا الموت أو عدم تمجيده هو شأني هنا. أنا فقط أحاول أن أفهم. أن أقرأ موت خليل حاوي الانسان. الشاعر. موته الذي أرى فيه قوله، الذي هو قصيدته. قصيدته التي أنهى بها حياته. حياته التي لم تنته.. أو أنا فقط أحاول أن أقرأ شعره. قصائده

* مجلة الفكر العربي المعاصر، يونيو — يوليوز، ع 26، 1983

التي كتب، لأطالع فيها معنى موته الأخير.. وبين الشعر والموت، بين ما قالته القصائد وما يقوله الموت : بين القول والقول اقرأ سؤال الثقافة وهي تعيش تاريخها، تعيشه وتحمل خطر رغبة في الموت.. رغبة تقولها الكتابة، يقولها ويقولها الصمت.

موت خليل حاوي كان شكلاً من أشكال القول. بل كان قولا يصل الى اكتماله فيقف ليبيح ذاته، ليعطيها، ليبدأ.. لكن من أعين الآخرين.

لم يكن موته فعلاً ضد كلام، لم يكن العملي ضد اللّفظي، لم يكن المفارقة بين الملموس والمجرد، بل كان سؤالاً عن الحقيقي. سؤال ينهض في الصمت مع قدوم الاحتلال العجيب : كيف «يتقدم» الحلم نحو ولادته ويقفز التاريخ إلى الوراء أو إلى ما قبل الوراء؟ كيف نحلم؟ لماذا الحلم؟ لماذا كُلّما شعت بارقة أمل انطفأ كل شيء؟ كأن الثقافة لا تبصر، وكأن الكتابة لا تقول! أو كأنها تعيش أوهامها التي لا تنتهي.

الثقافة والكتابة : هل تقول الكتابة سؤال الثقافة؟ وهل حقاً تطرح الثقافة سؤالها؟ وأي سؤال هو سؤالها هذا؟

سنوات وسنوات مضت في صيانة السؤال : تصونه الكتابة بالحلم، بالأمل، بالتشبث بالجذور، تهدهده بالرموز وبالاساطير، تنعشه بفكرة الانبعاث.. ويحمل الشاعر خليل حاوي سؤاله الى الكتابة، يستسلم لها حيناً ويعاندها آخر.. ثم يدفن سؤاله في الصمت ويبقى متأهباً للكلام.

هكذا ومنذ أن ولّت فترة التقليد الانبعاثي مع البارودي، والكتابة تنتقل من تجديد إلى تجديد، من نمط في الصياغة والقول إلى نمط آخر، من تجديد يبحث عن الذات ويرفض التقليد ووراثة التراكيب الجاهزة فيولي الأنا اهتماماً خاصاً، مع عبد الرحمن شكري وجماعة أبولو... الى تجديد يؤكد على مسؤولية الكلمة ودور الأدب الاجتماعي مع عمر فاخورى وأقرانه.. من فنية الادب والبرج العاجي ومذهب الفن للفن مع توفيق الحكيم وطه حسين الى واقعية الادب وعلاقة الشكل بالمضمون مع محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وحسين مروة.. ومن حماس الرومنطيقية وتمردها إلى انعطافها نحو صياغة الرموز البديلة : المرأة والطبيعة مع صلاح لبكي وإلياس أبو شبكة وجبران خليل جبران.. ومن قدرة الانسان ومن عجزه عن تغيير الواقع إلى قدرة الشاعر النبي على تحقيق حلم الانسان.

القدرة والعجز. الممكن والمستحيل وبينهما البدائل والرموز الناطقة بالحلم المهزوم. وتأتي فترة السياب : كتابة تتجدد، تصوغ سؤالاً للثقافة. حلم يتبعه حلم. حلم يدفن حلماً ويولد، وحاضر يتجاوز ماضيه ويصير ماضياً، وأمل بمستقبل معلق، بمستقبل لا يبين.. وثقافة تبحث عن سؤالها، عن الحقيقي في الناس وواقعهم، عنه في الزمن والتاريخ، في الحلم والحياة.. عنا نحن، أبناء هذه الأوطان الذين نشهد زمناً يمعن في الهزيمة.

عقود معدودة مرت منذ بداية هذا القرن.. لكن تحولات عدة عرفتها الكتابة (الأدبية طبعا). خمسة عقود تقريباً وكل هذا التحول : ما سمي بالتقليد والانبعاث. الفن للفن. الواقعية. الرومنطيقية. الرمزية. السريالية.. تحول وانتقال أو تحول وتعايش. كتابة وتجريب وسؤال يبحث عن جواب! كتابة تحمل سؤال الثقافة وفترات من نمو الكتابة تبدأ وتنتهي، أو تبدأ وتستمر في تشكلها المختلف.. أنماط من الكتابة قد تتعايش وكتابة تداري مأزقها الذي تقترب منه كلما نمت وكلما أمعنت في نموها.. كأنها، إذ تنمو، تشف فتقترب بالعمق من سؤال الناس عن مصيرهم ومن سؤال الثقافة عن الحقيقي فيها، عن قولها.

تنمو الكتابة فيتعمق مأزقها، تتصفّى فترى إلى أفق مسدود لها. كأنها في تمرسها تصير وعي الثقافي فتقف أمام مفترقها الكبير.

مع تقدم الكتابة في هذا الاتجاه، كانت فترة الخمسينات وما بعدها تظهر كفترة الرمز الاسطوري : العودة الى المجيد في الزمن الماضي البعيد. التهالك على استحضار البطولاة والمعجزات. رفض الموت. الايمان بعودة من يموت أو الانبعاث والولادة الجددة كقدر مطلق. ولادة القومي من منظور الانساني العام.

تتقدم الكتابة حاملة عزاءها ومراقيها إلى الحلم. لكنها أيضاً تتقدم لتواجه سؤال الثقافة بمسؤولية أوضح. كأن سؤال الثقافة لم يعد قابلا لان يعيش آلية الأمل واليأس، ولادة الحلم موته.. سؤال الثقافة صار أيضاً بحثاً عن جواب، عن سبب فشل الحلم في الامل، عنه في كتابة تتجدد. عن تجدد يبحث عن حلم، حلم لا يموت بلا ولادة، ولا يخون كتابته فيتركها نصتها أو لخوائها.

أو كأن الكتابة والثقافة كانتا تخطوان نحو افتراقهما، ومن هذا الافتراق تطل أزمة : تطرح الثقافة سؤالها على الكتابة، والكتابة تسأل : كيف يمكنها أن تكون سؤال الثقافة؟ كيف تصون السؤال هذا وتداري طرحه؟ وكيف تحاذر الخواء؟ كيف تصوغ الحلم الذي لا يخون؟ مَن يخُون مَنْ؟

ربما كانت الحداثة هي محاولة لصياغة سؤال الثقافة على مستوى الكتابة نفسها : هكذا، راحت الكتابة تتقدم باتجاه الكسر مع الأنماط القديمة، التقليدية، وتبدع تشكلها الجديد، تنفتح بحرية واسعة على الكلام. تهز السنن. سنن العمود الشعري. قواعد التركيب. أحكام البلاغة الموروثة. تمعن الكتابة في التجديد، كأنها تريد أن تصل إلى نمط من الصياغة يتوج المحاولات السابقة، المحاولات التي كانت تتقدم ببطء أو التي عرفتها بدايات التغير. الوصول الى نمط من التعبير مختلف يقيم الحد بين زمنين عن طريق خلق لغة جددة. وعليه برزت مسألة خلق لغة جديدة كمسألة ثقافية. فاللغة الجديدة تصوغ سؤال الثقافة على مستوى اللغة نفسها.

إن صياغة السؤال على هذا المستوى تضمر كسر طوق الأزمة : فاللغة الجديدة، في نظر الحداثة، تحمل الكلام، الذي هو منطوق الناس، إلى الصياغة/التعبير، أي إلى الكتابة، وبالتالي إلى العام والمشترك. والكلام الذي صار صياغة ــ لغة، يقول السؤال، أي ما هو حياة الناس ومعيشهم، ما هو همهم وسؤالهم. بهذا يتأصل التعبير، وتطرح الكتابة، ضمناً، المسألة الثقافية بمعناها الواسع الاجتماعي التاريخي.

في هذا الاطار لواقع الكتابة عرف شعر خليل حاوي محطات من الصمت. ربما كانت هذه المحطات تؤرخ لبدايات الفراق بين الثقافة والكتابة. فراق يلاحظه الشاعر ويعبر، بصمته، عن رفضه له، يحاول، بصمته، أن يتأمل ويبحث في جوانب المسألة وهي تخطو نحو مأزقها.. يبحث خارج الصيغة التي كان يبلورها مفهوم الحداثة أو خارج ما حملته الحداثة من كتابات كانت تجنح في اتجاه تفريغ الكتابة من سؤالها الثقافي. كتابات عمقت، تحت لافتة الحداثة، وفي غياب وعي لمفهومها، مأزق الفراق بين الثقافة والكتابة، كتابات ادعت الحداثة وشرعت لغموض لا شرعية له. غموض يقول خواءه. وكتابة لا تقول سؤالها ولا تضمر منطقه، بل تراكم التركيب. المادة الأطنان، الورق وسواد الحبر ورسوم الحروف. الكتابة السلعة

والكتابة من ذاكرة تنقل، تجمع وتضيف دون أن تمارس النقد والتغيير. دون أن تخاطب أو أن تنسج علاقة أو تدخل في حوار اللغة.. بل تبقى انزلاقاً على سطح حجر.

مثل هذا الجنوح الى للكتابة، في ظل ادعاء الحداثة، كان يعني إسقاط سؤال الثاقفة في وقت كان السؤال يلح في طرحه. كأن الكتابة لم تعد معنية بشيء أو كأنها تستدير على ذاتها وتدخل في نفق لها مغلق.

نعود لنقول إنه ربما كانت محطات الصمت الشعري عند خليل حاوي هي بمثابة وقفة ترى إلى فراق الكتابة والثقافة وتواجه سؤال الثقافة الملح! أو وقفة تصوغ السؤال صمتاً. وقفة تقول السؤال الضمني وتطرحه على وعي الشاعر وكتابته. صمت يقول ما لا تقوله كتابة الشاعر، وكتابة تفصح عما لا يفصح عنه صمته. وبين كتابة الشاعر وصمته تتجذر المأساة. تتجذر في فشل السؤال. السؤال عن الحلم وعن سقوط الحلم نفسه.

ذلك أن خليل حاوي هو، تاريخياً، وريث فشل الرومنطيقية ولكنه، شعرياً، ليس وريث بدائلها الرمزية وعالمها الفني. فحاوي يرث الرومنطيقية لا ليماثلها بل ليتجاوزها. يليها في الزمن وينظر في تجربتها ويتقدم نحو وعي أكثر تجريباً. نحو كتابة تريد أن تكون مختلفة القول. قد تكون ذهنية حاوي، التي رأى فيها الكثيرون سمة لشعره، هي سمة وعي أكثر تبصراً في واقع الأمور وأكثر تساؤلاً عن درب حقيقي للحلم. أو قد تكون ذهنية حاوي هي صورة وعي يستكمل هويته بالبحث لا عن الرموز البدائل، كما هو شأن الرومنطيقية، بل بصياغة الرمز الاسطوري وبخلقه كقول لهذا الوعي. فالرمز الأسطوري في شعر حاوي لا يزاوج الحلم ولا يكون الوجداني في القصيدة بل هو القصيدة كلها.. كأن القصيدة تصوغ الأسطوري هذا شعراً.

إن حاوي لا يقيم معادلا بين اليأس والأمل. لا يضع الرمز بديلا لواقع. ليس الرمز حلماً يُعوض فشلاً على الأرض، وبالتالي ليس منطق الشعر عنده هو منطق الثنائيات. بل إن الرمز عند حاوي هو التاريخي المسحوب على الحاضر (لعازر). لذا فهو في حركة انسحابه هذا يخضع لتغيير يجعله متسقاً ووعي الشاعر، لكن «التغيير» هنا لا يطول الرمز في جوهر مدلوله، بل يبتر هذا المدلول بما يتوافق ورؤية الشاعر لهذا الحاضر. هكذا فلئن كان الرمز الأسطوري يتكون من ثلاث حركات هي : ولادة ـــ موت ـــ انبعاث. فإن الشاعر يُسقط الحلقة الأخيرة

لحركة الرمز بحيث يبقى فقط : ولادة ـــ موت. وكأن الحلقة الاخيرة فراغ. صمت أو تساؤل عن الانبعاث المؤجل أبداً. بتر الرمز هو صياغة للسؤال خفية نسمها اليأس. اليأس صفة تبقى خارج الاعتمال الداخلي ولا تكشف عن معنى الصمت، أو عن معنى القول في الصمت.

يصوغ حاوي سؤال الثقافة ببتر الرمز، بإقامة مواجهة بين حلقته الاخيرة (الانبعاث) وبين ما يرى على أرض الواقع. أو بين هذه الحلقة وبين ما تعانيه دواخله. كأن حاوي وقد شفت رؤياه الذهنية وصَفَا وعيُه المسكون بما يرى، لم يعد بإمكانه أن يداري السؤال، لم يعد يحتمل قبول فشل الأحلام وموت الرموز وعدم مجيء البعث على هذه الأرض. لم يعد يقبل فشلاً لا يبحث عن سؤاله الحقيقي ولا يرى الى درب حلمه الممكن فعلاً.

ربما كان الشاعر في كل هذا، يعاني موت وعي لا يموت وولادة وعي لا يولد.

منذ قصائده الاولى كان حاوي يرى الى الشرق بعين وعي أدبي ما زال يستمر استمرار حضور الواقع نفسه في هذا الوعي. يقول عن الشرق :

حانة كسلى، أساطير، صلاة
ونخيل فاترُ الظلِّ رخيُّ الهيمنات
مطْرَحُ رطب يميت الحس
في أعصابه الحرى، يميت الذكريات[1]

قول قالته الكتابة في فترات تجددها. مع جبران وقبل جبران وبعده. كان القول هو رؤياها للواقع. لكن قول التغيير، درب الخلاص والحلم، كان يختلف، وباختلافه تختلف الكتابة في نموها وتطورها.

مع خليل حاوي الشاعر ظهر الصلب الذي هو رمز عذاب للخلاص، رمزاً لعذاب لا أفق له يبين. عذا أفقه موت محتم، موت وجلاد. موت وسكون.

الأفق المغلق وشاعر يرى إلى واقع من وعي لا يخلق النقيض ولا يتوهمه. وعي وصورة لواقع لا تحمل نقيضها ولا تشي به : فبيروت، وقبل أن تولد أخرى في الحصار، هي في قول حاوي، كما في قول شعراء آخرين، خمرة ونساء وذل.. مدينة عهر وأمامها شاعر محكوم

بأحاسيس الوحدة وبمذاقات الأسر. شاعر يغلق بابه في وجه النهار :

طالما أدْمتْ يديَّ جدرانُ سجني
طالما ماتت على كيْدِ الجدارْ
ردَّ باب السجن في وجه النهار[2]

ومضات كلمع البرق ينهض فيها الوجداني في شعر حاوي، يستقوي على الذهني، يفسح سويعات للضوء ليدخل، يكذب الرؤية الفاضحة للواقع، يرمي بها الى الخلف. ويدفع بالشاعر الى الرضا الحلمي، نحو الهناءة الآملة. شيء من الفرح يولد. أو فرح تهدهده قناعة بحتمية الولادة. بالولادة والموت والانبعاث. يكتمل مدار الرمز الأسطوري، يستعيد دلالته التاريخية وينفتح باب السجن ويدخل النهار ويغني :

وكفاني أن لي أطفال أترابي
ولي في حبهم خمر وزاد
من حصاد الحقل عندي ما كفاني
وكفاني أن لي عيد الحصاد
أن لي عيداً وعيد
كلما ضوَّأ في القرية مصباح جديد[3]

لكن هذه الومضات سرعان ما كانت تنطفىء ليبقى قول الشاعر أسير راهنية الوعي والأحاسيس. راهنية لا تتجنَّحُ، ولو بالوهم، فتحرر الوجدان من ثقل المرئي، بل يترجح الذهني ويؤكد حقيقته.

من هذه الوضعية العامة كان قول حاوي الشعري يتقدم بالكتابة متجاوزاً الرومنطيقية من جهة ومفارقاً الحداثة في فهمها للمسألة الثقافية، من جهة ثانية.

يتقدم حاوي بالكتابة، لا يبلور سؤال الثقافة، بل ليصوغ صمته، أو ليشحن الكتابة بسؤال عن الصمت. عن الصمتِ والغياب، عن الغياب والعار. عن صمت داخل الذات وعن صمت خارجها، عن صمت يملأ فسحة العين. صمت طويل يصوغه الشاعر سؤالا فينطق بحقيقته. يقول عن الصمت والعار :

ما لثقل العار!
هل حملته وحدي
وهل وحدي ترى كفنت وجهي بالرماد

ويقول عن الصمت والغياب. الغياب الموت والسواد :

الجنازات التي يحملها الصبح
تدوِّي في جنازات السهاد
الجباه انطفأت وانطفأ السيفُ
وأضواء البروج.
ليس في الأفق سوى دخنة فحمٍ
من محيط لخليجٍ

ثم يقول عن صمت السؤال : عن صمت يترامي عبر صمت :

ليس في الأفق
سوى صمت السؤال
عن حماة القدس
والعار المغني خلف آثار النعال
وضمير الله صحراء
وصمت يترامى عبر صحراء الرمال[4]

ذات مساء صار الصمت مطلقاً. كان ذلك في السادس من حزيران عام 1982. لحظة ذاك كان ما يحدث هو الأوضح، فسقط الحلم وكان سقوطه هو وحده الممكن : لقد لاح الآتي.. لاح في الأفق.. فغادر الشاعر بإرادة وترك صمته يقول...

الهوامش

1) من قصيدة : **البحار والدرويش** من مجموعة **نهر الرماد.**
2) من قصيدة : **السجين** من نهر الرماد
3) من قصيدة : **الجسر** من نهر الرماد
4) من قصيدة : **الأم الحزينة** في مجموعة **الرعد الجريح.**

حدود القول عند سعيد عقل

قد يكون ضرورياً أن نطرح أمام القارىء السؤال الذي طرحناه على أنفسنا حين اخترنا قراءة سعيد عقل. ما الذي جعلنا نختار سعيد عقل شاعراً نقرأه؟

ولكن، هل نحن الذين نختار سعيد عقل، أم هو الذي ياتي إلينا اليوم من خارج الشعر حيناً، ومن داخله حيناً آخر، ليقول ما أراد قوله، وبأشكال مختلفة، خلال أربعين سنة؟

سعيد عقل هو الذي ياتي الينا اليوم، في نار الحرب، في لهبها، في رائحة الدم المختثر، في فضاء دخان الخرائب ونتن الجثث والأشلاء متحيزاً منحازاً، كاشفاً خفي المعاني من شعره، محدداً لها مكاناً في الحيز الايديولوجي والسياسي. ولنراها في هذا المكان، على رحابة الاطلالة فيها وعلى جموحها نحو منازع انسانية عامة هي في الشعر أقوى من إرادة الانحياز والتحيز، مشدودة الى نزعة قومية متطرفة ضيقة حتى الانغلاق.

يأتي الينا سعيد عقل حاملاً أربعين سنة من الشعر المعطر ببخور السحر، من الشعر المشحون بأراجيف الخيال الضارب على أوتار المشاعر المتخففة من أعباء الواقع، المتمتعة بكل رومنطيقي يعفيها من ضريبة التفكير بما هو حقيقة موضوعية، ليحملها الى أرجوحة الحلم الخاوي.

أربعون سنة تاتي إلينا لنراها اليوم في مسرح الحرب، وكلمة شاعرها استمراراً متسرعاً، لا يمهل الشعر كي تولد فيه سحرية معطرة، متزينة برحابة المعنى منه، متسترة بذاكرته التاريخية، وكأنها في زحمة اللحظة الراهنة التي يعيشها لبنان ــ لبنان وطن أبنائه، لا وطن المتخيَّلين فيه ــ لم تستطع إلا أن تكون عارية، وهي في عريها، تكشف عن الوهمي فيها الذي هو غير الحلم، هذا الوهمي فيها هو سَعْقَلَةُ العالم أو موته. والحلم هو حضور في العالم، في استمراره فرحاً لا يموت الآخر فيه.

وليس الخيار إذاً خيارنا، حين ياتي الينا سعيد عقل موقفاً معيَّناً وفكراً معيناً، وكلمة شعرية، او غير شعرية، هي مع هذا الواقع الذي نعيش، تنكشف قولاً يتخصص معناه وتتحدد قيمته، فتتجلى قيمُ التعبير السابقة في ضوضاء ما نسميه حرية وحداثة وفناً لا ينتج من الجمال الا مجانيته وخواءه.

ليس الخيار خيارنا وحدنا، وهذا الذي نختار طرف في خيارنا، وهذا الزمن الذي فيه نختار، وفيه نفهم ما نختار، ليس زمناً هامشياً، ولا زمناً لا عين له ترى ولا فعل له في هذا الخيار.

ولنقل إن هذا الخيار ليس خيارنا بما تعنيه هذه «نا» من ذاتية ومزاجية، بل هو خيارنا بما تعنيه هذه « نَا » من وعي للمعنى الذي يحمله الشعر في لحظة حاسمة من تاريخنا، او للمعنى الذي تنتجه هذه اللحظة في هذا الشعر. ذلك أن الشعر انتاج تاريخي ولا يمكن أن تكون قراءته الا قراءة تاريخية[1]. والقراءة التاريخية لا تتناقض، كما يتوهم البعض خطأً، مع غنى البعد الشعري، أو حضور الاحتمال فيه. الاحتمال الممكن أو الممكن الذي هو في التعبير، أحيانا، الحلم أو النبوءة، كما هو في التعبير، أحياناً أخرى، الرحابة الانسانية وصدق اللاوعي في نطاق مقاربة الواقع.

قد تُتَّهمُ مثل هذه القراءة بهذا النوع من التناقض حين تحاول أن تنفذ إلى ما هو موضوعي في العمل الشعري لا لتخنقه أو لتأسر الحرية فيه، بل لتكشف منطقة وحدود القول فيه، فلا يبقى هروباً في التضليل والفراغ، ولتبقى للشاعر، فيما بعد هذا الكشف، حرية مثل هذا الهروب.

وقد ترتفع درجة الاتهام حين تصل القراءة بهذا النفاذ إلى التشكيك بفنية العمل او بجماليته كجمالية إنسانية، أو حين تطرح على بساط البحث العوامل التي تحدد هذه الجمالية كجمالية تاريخية، وبالتالي حين يطال التشكيك المقاييس النقدية نفسها التي تصدر، في تقييمها للعمل الأدبي، عن مثل هذه النظرة الجمالية الخاوية، أي حين تقبل بهذا الهروب في الفراغ والتضليل. وهي في مثل هذه الحال تتعامل مع الأثر الأدبي، من نفس المنطق الذي يحكمه، أو أنها والأثر الأدبي محكومان بالمنطق نفسه.

إن ما تُتَّهمُ به القراءة التاريخية من تناقض ليس الا خروجها على منطق الأثر الادبي المحكوم بجمالية خاوية، وليس التهمة الموجهة اليها الا الوجه الآخر لحرص هذه المقاييس على أن تكون السائدة ضمن كل ما هو سائد من قيم تتصف بنهضوية زائفة، تمسك أصحابها بشعور الانسجام المريح مع هذا السائد، وفي ذلك يختفي التناقض الحقيقي عند من يمارس هذه المقاييس في قراءته الأثر الأدبي. التناقض هو بين ما ينتجه النقد من قيم فنية محكومة بمنطق هذا الجمال الخاوي وبين ما يدعو اليه خارج هذه القراءة، كالدعوة إلى إنتاج أدب تقدمي، او إلى تحميل الأديب مهمة ما يسمى بمسؤولية الأدب التاريخية والانسانية. فهو من ناحية يقبل بهذا الأدب حين يقبل بمنطق مقاييسه الفنية والجمالية، وهو من ناحية أخرى يرفضه حين يدخل في عموميات التنظير او يطرح شعارات الأدب.

اليوم، وبعد هذه الحرب، وبعد هذا الجموح للفكر اليميني، يبرز أمامنا سعيد عقل الشاعر، وسعيد عقل الذي قال فكر شعره في غير الشعر، ويدعونا لقراءته. ونحن، احتراماً للشعر، لن نقرأه من خارجه وإن كان هو قد أسقط الحد الفاصل بين قوله شاعراً وبين قوله متحزباً، فدعانا لأن نطل عليه في شعره من خارج شعره، لا كشفاً لغموض، ولا جهراً بِخَفِيّ، بل بإعادة لانتاج القول في الشكل الذي تفرضه اللحظة المشتعلة، مؤكداً بذلك أن الفكر في بنيته واحد وإن اختلفت أشكال قوله، وأن الموقف من العالم، على تلون المشاعر فيه، يتكشف عن كونه موقفا محدداً بموقع اجتماعي تتأطر فيه المعاناة. وقديماً غنَّى الشاعر الجاهلي حبه، فكانت المأساة فيه أن يرسم نظامُ القبيلة حدودَ القلب فيها، فلا يتجاوزها إلى القبيلة الأخرى.

هل معنى هذا أننا نود الكلام على أدب يميني؟ ليس هذا أبداً ما قصدناه، فنحن ندرك أنه ليس من السهل الكلام على وجود أدب يمين. كما أنه ليس من السهل القبول بتصنيف الأدب حين يكون أدياً، أو بفرزه في قنوات الفكر وحده، وذلك بسبب ما قد يحمله الأدب من هذه المنازع الإنسانية التي أشرنا إليها، وبسبب ما هو من ارادة الواقع وذاكرته اللتين هما أحياناً أقوى، في حضورها الموضوعي، من تحيز الفكر في الشعر او في الأدب. وبالتالي فإن ما عنيناه هو تيار فكر إيديولوجي تأجج في الحرب.

وهذا التيار له حضوه في الأدب، وله حضوره في اللغة الشعرية، وحضوره ليس راهناً وحسب، بل له جذوره في الماضي. وهو إذ يبرز اليوم، انما يبرز في إطار المعركة الايديولوجية المطروحة التي لا يخوضها الفكر السياسي وحده، بل يخوضها الفكر فى كل أشكال تعبيره وفي كل أنواع ممارساته كاستمرار للحرب أو من أجل إنهائها، وإذا كانت القراءة النقدية للأدب هي ممارسة فكرية فنحن من داخل المعركة نقوم بهذه القراءة.

○ حضور الفكر في النتاج

إذاً، كيف يتجلى حضور هذا التيار الفكري الايديولوجي في نتاج سعيد عقل الشعري؟ هنا لا بد من التمييز بين نوعين من النتاج الشعري عند سعيد عقل. **الأول** هو الذي كان القول فيه يتمحور حول لبنان. لبنان الحضارة والتاريخ والانسان مثل : «قدموس»، «بنت يفتاح»، «المجدلية». **والثاني** هو الذي كان الغناء فيه يتركز على الحب والمرأة والجمال مثل : «رندلى»، «أجمل منك؟ لا» وغيرها. ولئن كانت ايديولوجية سعيد عقل حاضرة بشكل واضح في النوع الأول، فإن حضورها في النوع الثاني جاء غير مباشر، بل قُلْ إن حضورها كان حضور أثرها في منظور الشاعر الفني. وهو المنظور الذي يحدد القيم الجمالية كقيم مطلقة، وبالتالي يحدد علاقة الشاعر بقوله كعلاقة بالعام المجرد، مما يسقط الخاص ويقذف بالشعر في الخواء. وفي كلا النوعين من الشعر يظهر أثر هذه الايديولوجية في بنية اللغة الشعرية، حيث تناط ببلاغتها اللفظية وظيفة تغطية خواء الفكر، ليصبح ضجيجُها ضجيجَه.

□ لـبـنـان

يتعامل سعيد عقل مع لبنان كجوهر يتماثل مع طائفة تصير كياناً جوهرياً، وهذا الجوهر له تجلياته، التي منها كون لبنان قيمة حضارية من نوع خاص. وهذه الخصوصية تحمل، فيما يميزها، صفة التعارض بين عظم هذه القيمة الحضارية وضيق الرقعة الجغرافية التي تنهض عليها، مما يشكل ظاهرة خارقة. وهذا الجوهر هو في تجلياته **الحقيقة**، والفرادة، والتاريخ.

ولبنان كجوهر يتماثل مع الله وينطبق عليه ما ينطبق على الذات الالهية، وبالتالي تصبح العلاقة بين لبنان ومحيطه كعلاقة الجوهر بالعارض، كما تصبح العلاقة بين لبنان والحركة التاريخية فيه وفي آثارها المنتجة، كالعلاقة بين الله وصور تجلياته وظهوره الزمني. ولبنان في جوهره أزلي، يعقل فيصدر عنه لبنان التاريخ، كما يصدر عنه لبنان الحقيقة. «انما تعلن الحقيقة نفسها فور صيرورتها الحقيقية». والعقل هذا هو علة وجود لبنان. «ان علة وجود لبنان الوحيدة أنه عقل»[2].

لبنان اذاً، هو الجوهر الأزلي الأبدي المطلق، ونحو هذا المطلق يدعى العالم. أوَ لَيْس العالم الغارق في مثالية مترمتة هو في نهاية التحليل صبوة نحو المطلق! كل شيء يحترق ويذوب في هذه الصبوة. كل شيء تولد معالمه وتموت في نارها! لا منطق إلا منطق الوصول معها إلى النشوة. وفي منطقها يسهل الفعل ويبدو إمكانية مغرية. هكذا ومن على قاعدة هذا المنطق تخرج فكرة لَبْنَنَة العالم، بل سعْقَلَتَهُ، وتصبح هذه الفكرة شعاراً جدياً، تتمهزل جماليته الدون كيخوتية كلما أتيحت لنا فرصة رؤية العالم على حقيقته، وفي حضوره المادي والتاريخي والحضاري الواسع والباهر أحياناً كثيرة.

غير أن لبنانَ الجوهرَ هو الكيان الذي تتجوهر فيه الطائفة التي غدت جوهراً، نخبة متفوقة. هذه الطائفة الجوهر، لابدء لها، بل منها البدء. إنها المطلق (الله) الذي يجعل التاريخ ممكناً، أو منه يبدأ التاريخي وهو لا تاريخ له. «إنه ما وراء تخوم ونطق وعرق وحدة أي تاريخ كان»[3]. وما حركة التاريخ إلا حركة مماثلة مع ذاته وفي الوقت نفسه صراعه مه العارض أي مع كل ما هو غير لبنان أو مع اللُّبْنانَات الاخرى[4]. في هذا التماثل تكتمل حركة الانغلاق على الذات ويبرز منطق الفكر كمطلق.

هذه هي البنية الفكرية التي تحكم عملا شعرياً لسعيد عقل كقدموس مثلًا، والتي تظهر بشكل واضح وصريح في مقدمة هذه «المأساة» الشعرية. لنحاول أن ننظر عن كثب في حضور هذه البنية الفكرية في سياق هذا الأثر الشعري.

من هو قدموس أولا ؟ قدموس هو الجذر الفينيقي نسباً عرقّياً، والجذر الالهي نسبا روحيا لابناء لبنان الطائفة الجوهر. وأبناء لبنان هؤلاء هم رفاق الشاعر الذين يهدي اليهم كتابه قائلا : «إلى رفاقي القدامسة، إلى الذين اعتزموا أن يرقوا إلى الحقيقة ليكون لبنان وطناً للحقيقة». وإذا كان رفاق قدموس، في هويتهم هذه، لا يعترفون بجيولوجية تَكَوُّن الشعب، ولا بتراتبها الزمني التاريخي كتراتب صيروري، له أكثر من ولادة وأكثر من موت، تنتج حركته بنية المجتمع المتأثرة بأكثر من عامل من عوامل بناء المجتمع الاقتصادية والسياسية والتاريخية والدينية، في تغيرها وتداخلها. إذا كان الأمر كذلك أدركنا أن هذه الرفاقية لا تعني سوى الاستمرار في التميز على مستوى الطائفة، وبالتالي الاغراق في التماثل مع الذات، الذي يلتقي مع فكرة عزل لبنان عما هو غير لبناني.

منذ الاهداء اذن يبرز الهدف الأساسي لهذا الأثر الشعري الذي يصبح أبناؤه هو انبناء هذا الفكر.

تتحدد شخصية قدموس كشخصية رئيسية، يتمحور حولها العمل، وتتحرك الشخصيات الاخرى على أساس من علاقتها بها. وكأن هذه الشخصيات موظفة في قولها الشعري، وفي سلوكها وأخلاقها لاظهار عظمة قدموس وجبروته :

- ميرى حين تسدي بنصائحها لأوروب تعيش حالة قلق وحيرة بين حبها لرضيعها وتمسكها بمثل قدموس.
- أورُوب تعاني تمزقاً يقتسم مشاعرها بين حبيبها وأخيها.
- الأعمى يتحايل لصد قدموس عن عزمه.

ولكن قد يسأل القاريءُ : أليس هذا التوظيف هو في صالح تماسك المسرحية ؟ قد يبدو هذا صحيحاً لاول وهلة، غير أننا، ومع قليل من التمعن، ترانا نسأل بدورنا : وأي أثر يمكن لهذه الشخصيات أن تتركه على موقف بطل مكتمل، وأي دور سيكون لها في فعله الصادر

عن ذاته الفريدة ؟ إن التماسك في مثل هذه الحال ليس إلا تماسك التسخير المفتعل، المسقط على العمل، لا التماسك النابع من حركة الفعل ومن نموه الداخلي. وهذا ما يجعل معرفتنا بنتيجة الحكاية ــ الاسطورة لا تأتي من تطورها، بل من معرفتنا بشخصية قدموس التي تحتمها. رحم الله أرسطو يوم قال : «واجمل أنواع التعرف التعرف المصحوب بالتحول».(5)

وليس أدل على هذا التسخير المفتعل من الخلل الذي يصيب المسرحية، حين تتدخل أُورُوب بمنطقها المغاير لمنطق قدموس فتقول :

أي صيدوني تربى على البغض فيحيا للنار ضرباً لضرب ؟

فيجيبها قدموس من الخارج هذا المنطق، من منطق المتمسك بثوابت مقدسة قائلا :

علمونا، فسوف نضرب بعد اليوم.

إن مبرر قدموس الوحيد هنا هو التلقي (علمونا) الذي يعطل عملية التفكير عنده في منطق الآخر. فتعود أُورُوب مصعدة في كشف سوء موقفه مستخدمة أسلوبا اخلاقيا تعليميا فتقول :

عار ما قلت، قدموس، عار
قل : «بل الخير أن نعلمهم نحن، فما علَّم البناء الدمار»

الا أن قدموس يُصِرُّ على تمسكه بمبرراته المقدسة وبمنطقه المطلق فيجيب :

«واجبي» (ص 88ــ90).

كلمة واحدة مختصرة، إنه الواجب وكفى، وتبقى كلمة واجب هنا مفرغة من مضمونها الواقعي الفعلي، لا معنى لها سوى معنى المطلق للواجب. هكذا يسقط منطق أُورُوب، فقط، لأن قدموس يرفضه، ولا يسقط بمضمونه. يسقط لأن قدموس أراد للخير مفهوماً آخر هو الواجب الذي لا يتكشف في سياق المسرحية إلا عن نوع من الجبروت والتعنت والتساوي بالآلهة. كيف لا وقدموس «توأم العزم» والأمة التي علمته هي أمة «قولها القول»، القول في معناه المطلق، والذي ليس فعلُ قدموس وعزمُه وإرادتُه وواجبُه إلا هو. **إنه** صنو الحق، بل **إنها** ــ الامة ــ هي الحق، وهو وهي واحد :

سوف نبقى ! لابد في الارض من حق
وما من حق ولم نبق نحن ! (ص 94)

هكذا يسقط منطق أُورُوب وهو في سقوطه لا يتدخل في حَدَثِية المأساة، ولا يترك أثره التغييري في حركة نمو الفعل. ويبقى منطق قدموس، الذي هو هنا منطق الشاعر الذي يسود الفعل في المأساة. وتبقى إرادة قدموس التي تحكم المسرحية من خارج، أي من ثوابتها.

التماسك إذاً ليس تماسك الفعل في حركة تناقضاته، بل هو تماسك وهمي ناتج عن سيطرة منطق الشاعر المسقط على الفعل. وهذا ما يقودنا إلى التساؤل عن معنى المأساة في المسرحية. هذا المعنى الذي أراده الشاعر أيضا لعمله، والذي عبثاً نبحث عنه في فعل المسرحية الذي هو فعل قدموس المتمحور حول موت أخته أُورُوب. إن هذا الفعل هو فعل القداسة والحق، وهو فعل يزهو به قدموس حين يعلن في النهاية :

نحمل الأرض، إنْ نشأْ، فوق كفين وغضي كريشة في الريح (ص 125)

والفعل هذا، كما يبدو، محسوم منذ البداية، مقرر بقدسيته، غير خاضع لأيٍّ صراع.

المأساوي هو فعل تناقض بين وعي ما الواقع والواقع، بين الايديولوجي والموضوعي. إنه الثمن المدفوع للتحرر من الايديولوجي، لممارسة الموضوعي على حساب كل المكتسبات وكل الامتيازات التي تغري بها الايديولوجيا لتلجم الموضوعي وتقذف به خلفها. وإنه أيضا الثمن المدفوع لاقامة المهادنة، ولكشف نقاط المصالحة بين الخاص والعام.

أما المأساوي في مسرحية سعيد عقل فيغيب منه التناقض في أُلوهية قدموس، في موقفه الحق الذي لا يحتمل الصراع. إنه الحتمي ولكن، لا الذي يصدر عن الواقع، عما فيه من صراع فيكتسب القرار في ضوئه بعده المأساوي، بل إنه الحتمي الذهني، الغيبي المهيمن على سلوك قدموس، حاملا غاية واحدة هي إبراز ثبات الموقف المبدئي، وقدرة صاحبه على المضي فيه هازئاً بكل عاطفة وبكل شعور، وحتى بالمنطق الذي قد يكون الأخذ به أكثر صلاحاً للوطن الذي يدافع عنه. وهذا ما يبدو واضحاً في حواره مع أُورُوب الذي أشرنا اليه. إن تعارض قدموس مع أووُروب ليس تناقضاً ينمو معه الفعل، بل هو تعارض يهدف إلى تسجيل موقف الهيمنة وتثبيته. وليس كلام أورُوب، في اختلاف الموقف فيه عن موقف قدموس، الا

مساحة اللون الذي أرادها الشاعر ليبرز عليها خطوط الشكل المقصود. ونحن كقراء نبقى أقرب إلى الأخذ بمنطق أُورُوب في نزعته الانسانية الرحبة، وفي خلقيته البشرية المُلامِسَةِ للارض.

وقد نميل إلى أن يكون المأساوي هو ما فهمه اليونان كتناقض ينهض على خطإ، إلا أن أرسطو حين جعل المأساوي يبنى على خطإ، جعل أفضل حالاته هي تلك التي ينكشف فيها الخطأ قبل تنفيذ فعله. لعل فهم أرسطو للمأساوي على هذا النحو يصدر عن وعي لضرورة الحفاظ على هذا المنزع الانساني فيه.

أما في مسرحية عقل فقد بَدَا قتل أورُوب فعلًا لا يحتمل الخطأ، ولا يثير في نفس فاعله صراعاً، بل يترك لنا صورة من الحزن المترفع الذي لا أثر فعلياً له في منحى الخلق أو الحياة، وصورة الحزن هذه هي عابرة وهي أقل ما يمكن أن يتركه فعلٌ كهذا.

وقد لا يكون مفيدا أن نقارن بين قدموس الذي هو فوق الصراع المأساوي والمكتفي تواضعا بالقول :

أَوَمَاتَتْ عروس لبنان ؟ جوعي (ص 122).

ساحباً إياه نحو التأسف على جمال أُورُوب، ومختزلًا موتها في الثمن الواجب دفعه : «قسمتنا» (ص 125). نقول قد لا يكون مفيداً أن نقارن بينه وبين غيره من الشخصيات المسرحية التي تمثلت فيها المعاناة المأساوية كمعاناة إنسانية : عطيل، فوست، الأم الشجاعة... ذلك أن قدموس ليس كهذه الشخصيات، إنه في جوهره مختلف، إنه الله، الإلٰه الحق الذي استطاع أن ينتصر على الإلٰه الأسطورة زفس حبيب أخته أُورُوب وعبثاً نحاول إلزامه بمعاناة الصراع المأساوي التي هي من صفات البشر.

☐ أثر هذا الفكر في منظور الشاعر الفني

ننتقل الآن الى رؤية أثر بنية الفكر الغيبي في منظور الشاعر الفني ونبدأ بتوضيح علاقة سعيد عقل بالرمزية.

○ **الرمزية** : يقول سعيد عقل في مجموعة من محاضراته جاءت تحت عنوان «محاولات في جمالية الشعر» : «إن الشعر لا يحتاج إلى معنى»، وهو قول كما يرى بعض الدارسين(6) واضح التأثر بالرمزيين حتى النقل عنهم. إلا أن التأثر بالرمزين، على أهميته في دراسة المنظور الفني عند عقل، ليس هو ما يهمنا التوقف عنده، إذ أننا هنا لسنا في صدد إثبات هذا التأثر أو نفيه أو إظهار مداه، بل نحن، وفي نطاق انتماء سعيد عقل الى المذهب الرمزي، نود الإشارة إلى نقطتين :

● **الأولى** تتعلق بإظهار الفارق بين عقل والرمزيين من حيث نظرتهم إلى الشعر في علاقته بمعناه. فان كا سعيد عقل قد توجه مباشرة، كما هو مبين في عبارته أعلاه، الى المعنى لينفي ضرورته في الشعر، فإن الرمزيين لم يجعلوا من هذه التوجه هماً أساسياً لهم، بل إن همهم الأساسي كان إظهار القيمة الموسيقية في الشعر والتأكيد على المادة الغنائية الصوتية، وإحلالها مكانة أولى فيه. في هذا الهمّ الأساسي الذي هو تأكيد الموسيقى أُهمل المعنى أو تراجع مركزه. وثمة فارق بين نفي موضوع مًّا وتراجعه، بين أن يكون موضوع النفي مركزاً، -أو أن يكون شيء آخر هو المركز.

لقد هجس الرمزيون بما يجعل الشعر شعراً وحاولوا أن يجدوه في النغم الموسيقي، في بنية الشعر الايقاعية ــ الصوتية، فرفضوا أن يكون الشعر معادلة لفكرة، أو أن تكون الفكرة عنصراً أولياً لا يقوم الشعر إلا بها، وأبوا أن ينظر النقد إلى الشعر إنطلاقاً مما نسميه الفكرة في الشعر أو العاطفة أو الصورة متحداً مع **شيء آخر** مبهم، ورأوا أن الشعر هو **أولًا** وقبل كل شيء هذا **الشيء الآخر الذي** لا يحد «متحداً إتحاداً وثيقاً بكذا وكذا». ونحن نسأل ما الذي يمنع أن يكون هذا الـ «كذا وكذا» هو العاطفة أو المعنى أو الصورة...!

ليس من الصعب رؤية الفارق الدقيق بين سعيد عقل والرمزيين. في قول عقل ميل ظاهر لإلغاء المعنى من الشعر بغية تجريده وجعله معادلة موسيقية، وكأن الموسيقى لا تتحمل المعنى أو لا تحمله. وفي **قول** الرمزيين لا يبرز هذا الميل، وإن جعلوا الشعر رمزاً، بل نلحظ ميلا آخر يريد أن لا يقصر الشعر على الفكرة، ويريدنا أن لا نصل إلى الشعر على جسور الفكرة، بل عبر وشائج من النغم. إنها كهرباء الصوت تمسنا فندخل في عالمه. يقول فاليري : «ان العدوى في الجو الشعري لا تقوم على الفكرة»(7)، ويقول الأب بريمون : «إن قراءة الشعر

بطريقة شعرية لا يفترض فهم المعنى» (ثمة إذاً معنى)، ثم يضيف : «والتيار الصوتي يحمل السامع ليعانق فكرة المبدع فتتسع وتثمر» أو «إذا ضلت الفكرة في إنتاج فلا تظن أنك فقدت كل شيء»(8).

مع إيضاح هذا الفارق بين سعيد عقل والرمزيين نستطيع أن نستنتج : أنه على أرض الرمزية وفي إطارها تتكشف لنا مغالاة الشاعر، تحريفيته أو شطحته نحو المطلق، هذه الشطحة التي تجعله، مدفوعاً برغبته في التميز والتفرد النخبوي، ينتهي إلى السقوط في الخواء، الخواء نفسه الذي سقط فيه عندما شد تفكيره الغيبي إلى نقطة المغالاة هذه. فكان أن غاب العالم وبقي لبنان لا الحقيقي بل الذي يفكره أوْ لا يفكره، فَيُمَهْزِلُهُ.

● أما النقطة **الثانية** فهي نتيجة النقطة الأولى. تتلخص في هذا التعارض الذي يقيمه عقل بين الموسيقى والمعنى. فهو حين أراد أن يؤكد على أن الشعر موسيقى أقام هذا التأكيد على نفي المعنى منه، ونسي شاعرنا هنا أن اللا معنى يجد معناه في كونه شكلا من أشكال العلاقة بالحياة، أنه نوع علاقة مّا، ومعنىً، كما نسي أن الأنغام وكذلك الألوان والخطوط الهندسية هي أشكال من التعبير تنتج في تآليفها معاني نغمية ولونية وتشكلية، وأن المقاربة الأولى لهذه المعاني لها حواسها حيث يتسع من ثم حقل التعامل معها لتدخل أجواء الذات، وحين تملأها، يترجمها أكثر من إحساس، ولا شيء يمنع الذهن من أن يتدخل سراً في عملية الترجمة هذه. والترجمة هذه، من قبل الإحساس أو الذهن، **مشحونة بأبعاد الذاكرة الذاهبة بعيداً في الزمن التاريخي**، في جسده الغني المعقد، ومشدودة في الوقت نفسه إلى محصلات الانسان الممتدة قنواتها في تلافيف الحياة.

○ **المجرد** : هل معنى هذا أننا نخصص قيمة لهذه الخصائص الفنية في الشعر ؛ أي للموسيقى، للصياغة، للأجراس الصوتية، للألوان والتي قد تكون في مجملها طاقة إحساسية تتوفر بشكل خاص مع ذبذبات الصوت السابح في فضاء الكون ومع مساحات اللون وتموجاته في حركتها الدائمة...؟ نقول : نعم، فهذه أمور نتعاطاها في حياتنا التي لا تخلو بعض لحظاتها من الشعر ومن الفن أو التي تصير بعض لحظاتها لحظات شعر وفن. والتي ليست صيرورتها هذه إلا وصول الحياة إلى لحظة تألقها. فنحن كثيراً مّا تغمرنا لحظة شعرية مع لون مّا أو نغم ما أو شكل بياني مّا. إذاً كيف نفسر التعامل شعرياً مع هذا المجرد في ضوء

النظرة الواقعية للأدب ؟ وهل في طرح السؤال هذا انتصار للشكلية أو لاستقلالية الأدب القطْعية مع الواقع ؟ وهل يصير التعبير بذلك هو العنصر المميز للشعر وتصبح البنية التعبيرية هي المعادل له ؟

هنا تبدأ نقطة التفارق، بين التعامل الشعري مع هذا **المجرد** كقيمة قائمة بذاتها أو **كقيمة مطلقة**، وبين التعامل معه **كقيمة تاريخية منتجة**. والتعامل هذا هو تعاملان : تعامل الشاعر وتعامل الناظر إلى الشعر أو الناقد. وليس ضرورياً أن يكون التعامل الأول واعياً ومقصوداً. ولكنه يبقى تعاملا يصدر عن بنية فكرية قد تلامس، في نطاق علاقتها بالواقع، الموضوعي فيه وقد تعمى عن رؤيته فتصل إلى التقوقع وتميل إلى حمل الموجودات فيه إلى المطلق. وحركة الموجودات المحمولة إلى المطلق بخروجها من التاريخ وبانقطاعها عن زمن التحولات التاريخية المادية، لا يمكن أن تكون إلا حركة في فراغ، وهذه الحركة هي بالضرورة حركة تكرار، فمهما تشابكت العلاقات بين عناصر هذه الموجودات فهي لا بد واصلة إلى حدود استنفاذها، والحدود هذه هي حدود فراغها.

لنأخذ الألوان. ثمة فارق بين أن تكون الألوان جميلة بذاتها وبين أن تكون جميلة بأشيائها، وهذا الفارق هو القائم بين اللون من موقع النظر إليه بالمطلق، وبين اللون من موقع النظر إليه في الشيء الذي هو لونه. ففي الحالة الأولى، لا يمكن للون إلا أن يتكرر متماثلا بذاته في تجرده المطلق عن الحسيات، وحينئذ تقوم بينه وبين الشاعر الناظر فيه، والموجود بفكره الغيبي، علاقة خارجية أي علاقة من خارج الزمان والحركة، تغيب الموجودات وتحولاتها الفعلية، وتجعل نظر الشاعر أسير فقر المطلق. إذ كيف يغتني نظر الشاعر إذا لم يكن دوما متيقظا بجديد في الحياة، يفاجيء الحياة باستمرار ويكون منها الحركة ؟

أما في الحالة الثانية فنرى الشاعر ينفتح بالضرورة على أُفُق رحب هو أُفُق التحولات الدائمة، ومن منطق الحركة في هذه التحولات أن تفرض على الشاعر، كي يستمر كشاعر، ضرورة التحول والتجدد في محاولة تملكه التعبير لهذه الحركة. العلاقة بينه هنا وبين مرئياته هي، بفعل هذه الحركة، علاقة داخلية يتحول فيها نظر الشاعر بمقدار ما يحول التحولات المادية شعراً، إنها علاقة فعل متبادل. نعني علاقة تفاعل بين المرئيات وشعرها، وحركة هذه العلاقة هي حركة الشعر.

وكثيراً ما يساوي الناظر في الشعر بين تعامل الشاعر مع المجرد كقيمة وبين تعامله معه كقيمة منتجة تاريخيا. والسبب في ذلك يعود إلى عدم إدراكنا **أن هذا المجرد ليس معطى أولياً، بل هو بالعكس نتاج تاريخي** يعلو مبتعداً عن جذره المادي ليعود إليه، عبر الشاعر أو الفنان، أكثر قدرة على الفعل فيه، مؤسسا، بذلك، لإعادة إنتاجه استمراراً غنياً متجدداً. وإذا كان الشاعر غير مطالب بشكل ملح ضروري، بوعي هذا الفارق بين مجرد ومجرد، لأن ضمانته في عدم التعامل مع المجرد كمطلق ليست في وعي الفارق بينهما بقدر ما هي في تحصين فكره من السقوط في الغيبية، عن طريق توثيق علاقته بالواقع، وعن طريق ممارسة فعله، دون أن يعني ذلك تناقضاً مع الذهاب في الحلم والرؤيا على مساحة واسعة يعانق فوقها الإنساني ويطلقه. نقول إذا كان هذا هو شأن الشاعر فإن الناظر في الشعر مطالب برؤية هذا الفارق بين شعر يتعامل مع القيم الفنية والجمالية في شتى أشكال وجودها المجردة، كقيم مطلقة فيفقرها، وبين شعر ينتج هذه القيم باستمرار فيغنيها.

إن مجرداً ينهض فوق ركام من العلاقات التاريخية المنتجة والتي لها مستوياتها العدة، ليس كمجرد يقوم على مستوى التعادل بالمطلق، أي على فراغ. وما مساواة هذا المجرد بذاك إلّا عجزُ إيحاءات الرمز عن الذهاب في تعدد الاتجاهات التي هي بين الرمز مرموزه أو التي يولد فيها المرموز، وهكذا يشد القارىء إلى قيمة البديل، ويفرض على خياله أن يتوجه نحوها، وأن يصير خيالًا متلقياً عاجزاً عن إنتاج معنى من معان عديدة تتحرك على مسافة العلاقة بين الرمز والمرموز، بين اللغوي والمادي.

وحين عادل سعيد عقل الشعر بالموسيقى لم يبغ فقط إغناء الشعر بأنغامها وايقاعاتها، بل انه رأى في الموسيقى هذا المجرد القائم بذاته، فقرب إلينا بهذه المعادلة معنى المطلق الذي حدده للشعر. لقد أعدم سعيد عقل الزمن في الصورة الشعرية حين رأى في الشعر إلهاً صغيراً يقول المطلق.

○ **المرأة المفهوم** : بتفريغ الشعر من المعنى، وبقطع الرمز عن مرموزه ليصبح المطلق هو هذا المرموز، تتحدد موضوعات عقل في شعره كمفاهيم. فلبنان هو مفهوم لبنان السَّعْقَلي، والجمال ليس جمال كذا أو كذا بل هو مفهوم الجمال المجرد المطلق. والمرأة هي مفهوم المرأة، هي وجود المجرد، حضوره في لوحة المطلق، هي الجمال، والجمال هو جمال

الجمال، وجمال الجمال هو اجمل الجمال. وتتكرر سلسلة المفاضلات بين مجموعة المجردات والمطلقات، أو بين مجموعة صيغ المفاضلات. ونغرق في بحر من القيم التي تصب في نهاية حركتها المتماثلة بذاتها في فراغ المطلق.

وقد يعترض البعض قائلا : وما ضر أن تكون المرأة مفهوماً عند من يحبها، أليس الشاعر أو الانسان حرا في مشاعره وفي ما يراه موضوعا لحبه ؟

دون الدخول في تفاصيل معنى الحرية من حيث علاقة الشاعر بالموضوع الذي يقول وبالقارىء نجيب بأننا هنا لسنا في صدد الاعتراض على حرية الشاعر في أن تكون المرأة عنده مفهوما أو قطعة من «مرمر» أو وجودا في «المحتمل». ليس هذا شأننا في هذه القراءة، بل شأننا أن **نرى**، أو **نحاول أن نرى** بغية الكشف عن آلية حركة المجرد في وصوله الى المطلق وما لهذا الوصول من أثر في شعر الشاعر. ونحن نقوم بذلك من نظرة معينة للعالم ونكشف عن نظرة أخرى لهذا العالم.

محكوماً بفكره الغيبي، بأجواء نفسه وما يسكنها من مشاعر العظمة والعجز والقوة والتفرد، يصل سعيد عقل بالمرأة إلى جعلها مفهوماً هو معنى مطلق، يظهر أثره في شعره، في تأييد المرأة في مواصفات محدودة، قابلة، على جمالها في المقاربة الاولى، للاستنفاذ سريعا بحكم ثباتها وتأبُّدُها. وهذا ما عبر عنه البعض حين أبدى مَلَله من هذا الشعر، أو حين صفق له متواطئا على ما فيه من مراهقة يشعر بأنه تجاوزها، وهذا ما عبَّر عنه الشاعر أدونيس حين رأى أن شعر عقل انتهى الى ان يكون : «ذكرى فكرة ما، مقاربة ما، صياغة ما»(9).

ان القارىء لشعر سعيد عقل يكاد لا يخرج من دائرة الرؤيا التي تتكرر فيها صورة : «نهد بلور» أو «صدري المرمر» (لاحظ اقتصار التغير على تبديل الألفاظ)، والخصر المطوق، والنهوض من السرير بغنج ودلال، وحق عطر أو حقان، الطيب طي طيب، «شلال ورد، اندلق الزهر، العاج انسكب، انسكبي خصرا، أنت الزمان انسكب... وغيرها من الانسكابات ومن اللعب بالشمس : ضفرها، الشرب فيها، مد اليد اليها. اللعب بالمجد، بالخلود.. وغيرها مما قد يستوقفك في تشكله في الصورة الأولى، ولكنك تعزف عنه وأنت تشعر أنه صار قالباً فارغاً إلا مما هو معاد فيه مكرر.

التكرار يسقط الدهشة التي تحدثها الصياغة في الصورة الأولى، فيفضخ العام فيها : المشبه به في الصورة هذه مقصود في صفته العامة الا في صفته لموجود. المرمر، العاج، الزهر... وهذا ما يضيع خصوصيته ويلغيها، يفقد حركته التي يستمدها من المحسوس ويبقي هو منه النوع او الجنس، أي الذهني. والمشبه به في صفته هذه هو ضرورة المشبه، أي المرأة التي هي في شعر سعيد عقل موجود خارج الزمان والمكان وخارج العلاقات البشرية. انها كما ذكرنا المرأة ـــ المفهوم، ومثل هذه المرأة لا تحتاج إلى خصوصية الموجودات ليكون لها كيفيات وجودها المتنوعة، والمتميزة في تنوعها. والتنوع تنتجه حركة الحياة النامية.

هنا لا تعود إشكالية المرأة، التي نرى في شعر سعيد عقل، إشكالية مواصفاتها لتكون هذه أو تلك، أنثى هذا النوع من النساء المرمر البارد أو غيره، إذ أننا في هذه القراءة، لا نعتمد التحليل النفسي ولا نحاول ان نشير الى الاسباب النفسية التي قد تكون اسبابا فردية خاصة تتعلق بتجربة شاعر ما، والتي قد تكون لها أهميتها فيما تترك من أثر. نقول إن الإشكالية ليست هذه، وإن المأخذ ليس هذا. **الاشكالية هي غياب المرأة كموجود أسقطه الفكر الغيبي، وجاء غيابها كموجود مثيل غياب لبنان كمجرد. اثران من الغياب تنتجهما بنية فكرةي واحدة، هي بنية الفكر الغيبي التي تتحدد بها المعاناة الشعرية كمعاناة للمطلق.**

☐ بنية اللغة

○ **تكرار الصورة** : إن المنطق الجوهري الغيبي الذي ينتج تكرار الصورة في تماثل مفهومها المطلق بذاته، هو الذي يحكم ايضا بنية اللغة، عند سعيد عقل، وينتج فراغها الذي يطمس فراغ الفكر، بحيث تغدو قدرة اللغة الشعرية هي قدرتها على الايهام بامتلاء الفكر، في الوقت الذي لا تقوم الا بفراغ الفكر فيها. فعبارات مثل : «زهرة الزهر» و «اجمل الاجمل» وغيرها تفيد في علاقتها مع المرأة ـــ المفهوم ما تفيده عبارة : «من هو اللبناني ؟ من لم ينعت لبنان بنعت من خارجه، وإنما أبقاه كالله، كائناً كل صفاته هي منه»[10].

في علاقتها مع لبنان. إذ ليس من قيمة في العبارة الأولى إلا ما كان فيها من بلاغة الاستعمال في تفضيل المفضل (اجمل الأجمل) أو في استنباط خلاصة العام (زهرة الزهر).

فإذا كان ثمة من «اجمل» يوضع في المرتبة الأولى من الجمال ليكون «الاجمل»، فان المرأة هي اجمل هذا الاجمل، خلاصته، كماله، روحه وجوهره. كما ان ليس من قيمة في العبارة الثانية الا ما كان فيها من بلاغة في استعمال لفظ الجلالة (الله)، وجعل لبنان متماثلًا به، انه الإيهام بالعظمة حين يصبح التماثل بالله هدفاً تعويضيا عنها، إنه التأييد في دائرة المغلق الذي لم يستطع الفنان عليه صبراً فحطم تمثاله الذي أبدع، وخرج ليرى الجمال زماناً يتحرك وتاريخاً ينمو. إنه التأييد الذي يذكرنا بالافلاطونية قبل أرسطو، هذه الفلسفة التي أرادت أن تسقط حضور العالم الموضوعي في الفن والشعر، ليبقى محاكاة للمطلق، خادماً في محاكاته سلطتها بحجة إقامة الخير في تدرجه نحو المطلق. إن إسقاط العالم من الفن ليس الا الوجه الآخر لتوظيف الفن محاميا عن مصالح السلطة وعن ايديولوجيتها.

لقد آن لنا ان نتجاوز هذه المعايير في تقييم الفني والأدبي سواء ما كان منه شعراً أو قصة أو مسرحاً أو اغنية أو غيرها. وأن نقبل بهذه المعايير معناه أننا ما زلنا في نقدنا محكومين بالمنطق نفسه الذي يحكم مثل هذا النتاج، ومعناه أننا في نقدنا ما زلنا أسرى قيم جمالية وفنية ثابتة، ومحنطة، تلجم عملية إنتاج قيم جمالية وفنية جديدة تولد من واقعنا باستمرار، مما هو في زمن تاريخي خاص، وإنساني عام. إن مثل هذه القيم ينتجها الفن في خلقه الجماهير التي تفهم الفن، إنها القيم التي تولد على مسافة العلاقة الجدلية بين الفن والجماهير، وهي قيم نامية، الثبات في قانونها وليس في إنتاجها الذي هو انتاج هذا القانون، ونموها ليس تبدلها وتلونها أو تغيُّرها، بل هو حركة تمظهرها التاريخي على مساحة مروحة الخصوصية الواسعة وعند نقطة تمحورها الإنساني الديمقراطي العام.

○ **ضوضواء اللغة** : وكما أن المنطق الجوهري ينتج تكرار الصورة، فإنه أيضاً هو الذي يحكم ضوضاء اللغة وفضفاضيتها. فنحن لا نبعد أن نسمع لغة الحب والجمال تقول في ديوان الشاعر «أجمل منك ؟ لا» :

ليت شعر منى
أرخص منه اللهو بالنجوم
او
أسطورة الكون بها نلعب

نعلي العلى، نهدمها نعيد.

أو

واشرب فلم يبق لزهر نور

الا اذا شئنا..(ص 125 /126).

لنلاحظ تعبير «اللهو بالنجوم» وتعبير «أسطورة الكون بها نلعب». الصورة في أبيات هذين التعبيرين جميلة وان كان الخيال فيها يصطدم بالمستحيل، ولا اعترض لنا على خيال يسبح في الاتجاه الذي يشاء، ويصطدم بما يشاء، فليس من حقنا خنقه ولا تحديد مساره. ولكن الصورة هنا ليست مجانية، كما يبدو، بل هي موظفة لانتاج موقف اعتزازي، وهي التي، في توظفها هذا، تتخلى عن احتمالات البراءة فيها حين توهم باحلام الطفولة، كما تتخلى عن عن التخيل الاسطوري النقي. وهي التي أيضا تخنق، في توظفها هذا، البعد المأساوي الذي تحمل والنابت جذره في اصطدام الخيال بالمستحيل. هذا البعد المأساوي الذي كانت صورة التخيل الرومنطيقي تشف عنه، كما كان الرمز، بما يحمل من معاني المرموز، يوحي به.

الموقف الاعتزازي هو التباهي المُعَنْتَر بقدرة مًّا. وظيفة الصورة هي الإخبار عنها : القدرة هذه هي القدرة على **اللعب** بالنجوم **واللهو** بالكون. اللهو واللعب ليسا **فعْلَيْ قدرة**، القدرة مستمدة من وقوع فعل هذين الفعلين على لفظتين تحملان معنى العظمة او تدلان على استحالة الوصول اليهما. الجمال في الصورة ينتجه التشكل الفني **الإيهامي** في بعديه : الأسطوري والطفولي. إلا أن توظيف الصورة يسقط قيمتها الجمالية هذه لانه يسقط بعديها. الايهامي التخيلي يصير هنا إيهامياً ارادياً. البعدان : الاسطوري والطفولي يُستبدلان ببعد فكري (عظمة الشاعر الذي هو اللبناني او لبنان المعادل للاله + نظرية سعيد في التميز والتفرد والنخبوية). الصورة تعبير ايديولوجي واضح. هل هذه هي الحرية التي نطلب طمـــها ؟ التشكل اللغوي هنا لعبة لها وظيفتها الفكرية التي تتخذ صفة إخبار الحبيبة أو القارىء بقدرة الشاعر وعظمته. وبما لا تعرفه هي ــ ربما لعدم وجوده فعلا ــ إلا في قوله إياه لها اخباراً أو في صنعه لغة شعرية.

وليست علاقة هذه الصورة بالمرأة ــ المفهوم التي يحب، بمختلفة عن علاقة هذا القول الشعري :

سوف نبقى ! لابد في الارض من حق
وما من حق ولم نبق نحن قدموس، ص 94

بلبنان الذي يحب أيضاً.

إنه ضجيج اللغة، ضجيج التعبير والألفاظ يوظفه الشاعر لإيصال ما يريد إيصاله من حب يستتر التوهُّم فيه في بلاغة الصياغة. ومن تمجيد افكار معروفة، عادية لا تحمل من قوة الاقناع الا ما تمنحها اياه اللغة من التهويل.

ان اللغة في بلاغتها اللفظية، وفيما هي تتفت وتتركب، تُستخدَم كأداة إقناع حين يفقد الفكر قوته الإقناعية وحين يصير الخيال إرادة الإيهام.

☐ تساؤلات النهاية

وفي ختام هذه الدراسة السريعة قد يتململ سؤال : هل يختصر سعيد عقل **الشاعر** (وكلمة شاعر ما تزال توحي للبعض، بما حملها اياه صاحبها من معنى الالوهية). في هذا الذي آل إليه كشاعر ؟ هل تنكر إنجازاته في بناء الصورة الشعرية الحديثة ؟ ألم يخلق سعيد عقل قاموساً شعرياً وعالماً شعرياً امتد أثره واسعاً في الشعر والشعراء والناس ؟ كيف نفهم هذا كله في علاقته مع فكره الغيبي ومعادلته الرمزَ بالمطلق ؟

ليس من موقع الموقف السلبي من هذه الإنجازات ومن هذا الأثر، قرأنا سعيد عقل شاعراً، بل على العكس تماماً، فنحن انطلاقاً من هذه الانجازات ومن هذا الأثر وبسبب منهما حاولنا أن ننظر **في آلية المنطق الذي يحكم شعر سعيد عقل لنرى** في صيرورته ولننفذ إلى الحقيقي فيه.

أما فيما يتعلق بالسؤال الأخير المطروح في جملة التساؤلات أعلاه فإننا نكتفي، إضافة إلى ما ورد في دراستنا هذه، بالتذكير بأن هذه الإنجازات كانت وليدة مرحلة تاريخية معينة، عرفها لبنان في الثلاثينيات والأربعينيات، وهي مرحلة عرف فيها الأدب ضرورة إيجاد أشكالَ

التعبير القادرة على قول المضامين الجديدة. هذه الضرورة كانت ضرورة لواقع وهو في تغير العلاقات فيه، وفي تشكل فئاته الاجتماعية، وفي تحدد أنماط العيش... كأن ينتج أنواعاً من القضايا والهموم، وأجواء من الأحاسيس، وعالماً من الرؤى يبغي أشكال قوله الجديدة.

. في هذا الزمن كان الهاجس الشعري، المشحون بلحظة ترقب ولادة الكيف الجديد، يصطدم بقيود الاشكال التعبيرية الموروثة وبقوانين بُنَاها. وتحت شعار «الأدب للحياة» المرفوع آنذاك، طرحت ضرورة تكسير هذه البُنَى وإنتاج بُنىً جديدة. وكانت المحاولة محاولة تيار من الشعراء...

في هذا السياق التاريخي الأدبي كان سعيد عقل، ومن أرض هذا السياق كان شاعراً يخلق الرمز ويبني الصورة. إلا أن سعيد، ومنذ هذه البداية، كان يذهب بعيداً عن هذه الأرض، هي تنمو بتاريخها، وهو يدور في عالم فكره الغيبي، هي تخلق الشعراء وهو يخرج من الشعر الى السياسة ليعود بها اليه. وحين راح الشعراء يتولون الشعر، رأيناه هو باقيا يكتب في «ظل ما مضى».

الهوامش

1) عنيت هنا بالقراءة التاريخية، القراءة التي يتدخل الظرف التاريخي فيها كعامل من عوامل علميتها، اذ يساعد هذا الظرف على كشف الحقيقي في الأثر المقروء.
2) انظر **قدموس** المقدمة الطبعة الثانية ص 20. منشورات دار الفكر.
3) المرجع السابق.
4) يقول بيار الجميل (العمل اذار 1977 ص 19) : «نريد لبنان متفوقا بديلا لكل اللبنانات الاخرى».
5) راجع كتاب **فن الشعر** لارسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص 32.
6) انظر في هذا الصدد كتاب **الرمزية والأدب العربي الحديث** لأنطوان غطاس كرم دار الكشاف، بيروت، 1949.
7) Varieté 3 p. 53، راجع كتاب **الرمزية والادب العربي الحديث**.
8) «الشعر الصافي» ص 121،123،124. اعتمدنا في قراءة هذه النصوص كتاب **الرمزية**... المذكور أعلاه.
9) ملحق **النهار الدولي** 18 شباط 1978.
10) جريدة **لسان الحال** 9 شباط 1973.

«أحمد الزعتر» لمحمود درويش*

إذا كان للنقد، بشكل عام، دور التوجيه في الأدب، **فإن للأدب ضروراته التي يفرضها على النقد.** فالأدب ــ الجدير بهذا الاسم ــ عمل له تميزه الخاص. له عالمه، حركة نموه، منطق بنائه. وهو بهذا التميز إنتاجية خاصة، يحمل ضروراته التي لابد وأن تتدخل في العملية النقدية.

ذلك أنه إذا كان للنقد منطلقاته المنهجية وقوانينه العامة التي تحكم طريقة تعامله مع الأثر الأدبي، فإن هذه المنطلقات وهذه القوانين، لا تعادل بوجودها، وجود منهج جاهز يمكن استخدامه لتحليل الأثر الأدبي، وبالتالي التوسل به، وبسهولة، كأداة عند تحليل نص ما.

إن المنهج، في استناده إلى قانون عام، **يتكون بالممارسة،** وليس تكونه هذا إلا **تحقق القانون العام في كيفية خاصة،** إنه **التجسيم المادي المميز.** وهو بتكونه هذا، يبقى تطوراً واستمراراً، غير منفصل عن تطور الأدب واستمراره، وإلا فَقَد صنْعَته كنهج وسقط في حقيبة الأحكام الخارجية والآراء الجاهزة، وسقط منه حضور الأثر الادبي فيه.

هكذا يكون **لكل عمل نقدي خصوصيته المنهجية** المنبثقة من هذه العلاقة العضوية القائمة بين ضرورات الأثر الأدبي، موضوع النقد، وبين ضرورات الممارسة المنهجية للقانون العام. بذلك نفهم الخصوصية على أنها **الحوار المنهجي مع النص،** إنها قراءته النقدية، أو

* مجلة **الطريق،** عدد 2 ــ 3، 1977

إنتاجه نقدياً. وبذلك أيضاً نفهم توجيه النقد للأدب، لا كجر له في اتجاه معين، بل كرؤية داخلية له، تظهر ما يقوله في ضوء الحقيقة الموضوعية للواقع الاجتماعي، وبالتالي تكشف الاحتمالات الأخرى الغائبة فيه.

هكذا أيضا تصبح مسؤولية النقد في استيعاب الحركة الأدبية التي ينتج في إطارها الأثر، وفي وعي أبعادها وتوجهاتها، وفي إضاءة الآفاق أمام الانتاج الأدبي في مرحلة من مراحل تطوره ودفعه في اتجاه هذه الآفاق. هكذا تصبح هذه المسؤولية هي مسؤولية الانبناء المنهجي نفسه.

على أنه لا بد من توضيح أمر، وهو أن وعي النقد للضرورات المفروضة عليه من قبل الأثر الادبي، لا تعني أبداً تزلُّف النقد لها ووضعها موضع السيطرة والتحكم في العملية النقدية، أو إعطاءَها حق التسيير لهذه العملية، بل يعني التعامل معها نسْجاً، انتاجا ينهض من رؤية منهجية متملِّكة لركائزها العلمية. ذلك أن القدرة على كشف منطق الأثر الأدبي وإضاءة أبعاده هي غير الخضوع لهذا المنطق، بل هي تماما نقيض الخضوع، إنها التعامل مع الاثر الأدبي على أرض المفهوم العلمي القادر على إنتاج معرفة نقدية به، في حين أن التعامل معه من موقع التَّزلف أو الخضوع له، ينفي وجود المنهج، كما ينتفي وجود المنهج أيضا في حال التسلط على الأثر الأدبي وتغييبه في ثنايا المفاهيم التسخيرية القاتلة.

وإذا كان هذا هو المسار الطبيعي في المفهوم العلمي لنمو حركتيْ النقد والادب، فإنه وفي حال تخلف حركة النقد عن حركة الادب، تبرز أهمية الضرورات التي يفرضها الأدب كحركة ناشطة ــ على الأقل ــ وقد لا تكون، بالضرورة، متقدمة على النقد، خاصة ما كان منه آثاراً متميزة. وتكبُرُ مسؤولية النقد وهو يدرك معنى تناوله لبعض هذه الآثار بالعرض والتفسير أو «بالترجمة التعبيرية»، وتصدر الاحكام بحقها كيفما طاب لها الهوى مقالات نقدية.

ونحن انطلاقاً من هذه الحقيقة ومن وضوحها الموضوعي، نقوم بمحاولة قراءة قصيدة «أحمد الزعتر» لمحمود درويش(1)، هذه القصيدة أو هذا النشيد الذي يحمل، رغم خصوصيته، الكثير من سمات القصائد التي أنتجها درويش في فترة تألقه الشعري، وعليه فإن

قراءة هذا النشيد تفترض في الخلف، قراءة هذه القصائد، قراءة سيكون لها حضورها في محاولتنا هذه، رغم غيابها الظاهري فيها.

□ □ □

تتمثل الضرورة الأولى التي تواجه القراءة النقدية لقصيدة محمود درويش، في كون القول الشعري فيها هو عناق عضوي شفاف بين الفكر[2] وشكل تجسده قولا شعريا، وشفافية العناق هي في هذا التلاحم الذي يغيب معه الفكر، ليكون غيابه أعلى درجات حضوره، كما تنحسر ذيول الشكل نحو الفكر، لينطق الشكل بكل أبعاد الفكر واحتمالاته.

الشكل بهذا المعنى هو إطلاق الفكر، بُعده، احتماله. والفكر بهذا المعنى هو تفجير الشكل، نُمُوُّه.

وعلى أساس هذه العلاقة بين الفكر وشكل تجسده، وفي تجليه قولًا شعرياً، أو صوراً شعرية، يبدو كل نقد، في توجهه إلى الفكر في القصيدة، مُسيئاً، لا إلى شعريتها وحسب، بل إلى الفكر ذاته فيها، ذلك أن غنى الفكر لا يقوم إلا في شكل تجسده نفسه، ولا يصلنا إلا عبره بل وبه. كذلك، فإن النقد يبدو في توجهه إلى شكل تجسد الفكر، مُسيئا، لا إلى الفكر في القصيدة وحسب، بل إلى شكل التجسد نفسه، لأن شكل التجسد نفسه، يجد تألقه في الشحنة الفكرية التي ينهض منها.

من هذه العلاقة، بين الفكر وشكل تجسده، التي يتميز بها شعر درويش، يتراجع النقد القائم على تناول الشكل، كما يحجم النقد عن التركيز على الفكر. ويصبح النظر إلى القصيدة **كقول شعري**، متزن أبدا ومتفجر أبداً، ضرورة نقدية، تتحدد في الكشف عن أبعاد هذا القول الشعري واحتمالاته، في إضاءة مؤشرات الصورة الشعرية وإيحاءاتها وكشف جذورها الفكرية ـــ الاجتماعية وآفاقها التاريخية، كما تتحدد في الحذر من الوقوع في ترجمة الرمز ومحاولة إيجاد المعادلة الإصطلاحية له. إن مثل هذه المحاولة هي بمثابة إجهاض للصورة الشعرية بما تحمل من أبعاد، أو بمثابة تشويه للقصيدة كقول شعري أصيل.

إن الهامش الواسع الذي تتركه القصيدة للقارىء، بإيحاءاتها ومؤشراتها، والانشداد الذي تمارسه القصيدة، بسبب هذا الهامش، على القارىء، لا يجوز أن يقوم النقد بتصفيته «ترجمة تعبيرية»، فيهبط بالقصيدة عن مستواها الشعري، ويسجنها في حدود معادلات المعنى،

فيتعادل معنى بمعنى، بل على العكس، إن النقد مدعو لتوسيع هذا الهامش واغنائه بكشف ما يكمن في تضاعيفه من ثراء، وبتمليك القارىء سر الذهاب في احتمالات القول الشعري.

قد يعترض علينا القارىء قائلا : أوَلَيسَ من الممكن أن تكون هذه الضرورة مهمة النقد بالنسبة للقصيدة الشعرية بشكل عام، فلا يكون النقد توجهاً للمضمون أو للشكل في القصيدة، بل للقول الشعري فيها؟

إن مثل هذا التساؤل مشروع.

إذاً، لماذا جعل هذه الضرورة تصدر عن قصيدة محمود درويش؟ مما لا شك فيه أن كل قصيدة شعرية يتجلى القول الشعري فيها، في مثل هذا العناق أو التلاحم، تفرض على النقد ضرورة تناولها في إطار هذا التلاحم. إلا أن الشعر، كان في العصر الحديث ــ وفي فتراته الأولى ــ يتميز بتغلب المضمون فيه أو باهتمامه بالمعاني، رغم قلقه الدائم في البحث عن الشكل المتطور، ورغم انتفاضته ضد الاشكال الشعرية القديمة، حتى إذا ما قاربت القصيدة العربية أن تتاخم هذا العناق وترقى فيه مرتبة ملحوظة (السياب)، ظهرت بوادر الانحياز للشكل كردة فعل ــ وكانعكاس للتأثر بالشعر الغربي الحديث ــ على اهتمام الشعر العربي بالمضمون، وغدا التشكيل اللغوي هاجساً ومصْدراً للتنافس والمباهاة، وانحرف الشعر في اتجاه التجريد، واحترف الصدمة اللغوية وغرابة الصورة، وفي خضم التوق لتطوير الشعر وردود الفعل المُزَايِدَةُ عرفنا شعراء قلة أفادوا من هذه التجارب اللغوية التشكيلية، ليبقوا، فيما أفادوا منه، مشدودين إلى واقعهم الإجتماعي، ولتبقى بالتالي العلاقة بين الصياغة الشعرية وبين ما يريدون قوله، **علاقة ضرورة**، يرتبط نمو الطرف الواحد منها دائما بنمو الطرف الآخر ارتباطاً ديالكتيكياً نامياً.

ولقد كان محمود درويش واحدا من هؤلاء القلة، ولئن كان استنتاجنا لهذه الضرورة النقدية، وكضرورة قائمة في القصيدة نفسها، يصدر عن شعره، فما ذلك إلّا لأننا نقرأ قصيدته الآن، ولا نقرأ قصيدة شاعر آخر من هؤلاء القلة. وأن تصدر هذه الضرورة النقدية عن شعره، لا ينفي أنها تصدر، وبنفس الأهمية، عن شعر هؤلاء القلة الآخرين.

للوهلة الأولى لا يبدو أن في القصيدة جديداً، رغم الاضافة الجديدة في العنوان «.. الزعتر»، التي قد نربط بينها وبين معركة مصيرية. فالقضية الفلسطينية، هكذا في الخط

العريض، هي الموضوع، وهي وإن كانت هنا في موقع تاريخي جديد، وفي فاصلة زمنية أخرى. فإنها تبقى هكذا هي هي في جوهرها وفي تناقضاتها وملابساتها العربية والدولية.

وقد نقول، في الانطباعة الأولى والسريعة، أن القصيدة عود لما سبق، عود شعري آخر، يحتضن القضية في مختلف مواقعها التاريخية، فيتسع العالم الشعري، وتصير للجبال فيه معاطف يختبئ فيها المشرد.

□ ففي نقطة أولى من النشيد، أحمد هو التشرد والاغتراب والوحدة. يسأل، يرحل ويريد هوية. وهو في سؤاله ورحيله، بل «في كل شيء...، يلتقي بنقيضه». إلا أن الالتقاء بالنقيض ليس إلا تعمق الاحساس بالتشرد والاغتراب والوحدة من وجه، ونمو أحمد في سؤاله ورحيله وإرادته من وجه آخر.

□ في نقطة ثانية يجد أحمد نفسه في انتمائه العربي و«يلتقي بضلوعه ويديه»، ويصعد كي يرى حيفا ويقفز.

ويتخذ الالتقاء هنا معنى آخر، انه اكتمال الجسد في أحمد. أحمد الذي كان في كل شيء يلتقي بنقيضه.

□ وفي نقطة ثالثة تأتي «الآن» زمنا ينوجد فيه أحمد «الرهينة»، زمناً تترك فيه المدينة شوارعها وتأتي إليه لتقتله، أحمد الذي التقى بضلوعه يقتل. و«الآن» فاصلة في الزمن، يطل منها أحمد على ماضيه ويتمعن في حاضره ويصل إلى تأكيد زاوية تطلعه المستقبلي، فأحمد للأزرق، وأحمد لا يتخلى عن انتمائه العربي، بل يؤكده، وباصرار على أن يكون للأزرق يتحدى الحصار قائلا :

أنا أحمد العربي ـــ فليأت الحصار
جسدي هو الاسوار ـــ فليأت الحصار
وأنا حدود النار ـــ فليأت الحصار
وأنا أحاصركم
أحاصركم
وصدري باب كل الناس ـــ فليأت الحصار

وتبرز «الآن» زمن الحاضر، غلياناً في موقع، موقعاً تنفرز منه حلقة من حلقات تاريخ القضية، وإذا «الآن» نقطة مفارقة على مستوى الفكري للقضية، تتجلى أهميتها في القصيدة كحركة انبناء ونمو، تكشف في بعدها الشعري مأساوية الواقع، وتفضح زبده المتألق بعافية كاذبة، تفضح ظاهرة العاهر. كما تتجلى في إنتاج عالم، هو في واقعه الشعري عالم واقع مادي جديد. إذ من ينكر أن يكون أحمد «هو الرصاص البرتقالي... البنفسجة الرصاصية»؟ من ينكر أن يكون رصاص القضية برتقالياً ترتسم فيه صور أبناء يافا وقد هجروا من بساتينها فغدا البرتقال في أيديهم رصاصاً؟ بل من يستطيع أن ينكر أن يكون لون بنفسج فلسطين رصاصياً على أرض مات فيها البنفسج فنبت الرصاص في أرض الافئدة؟ من ينكر على الالفاظ أن تتغير دلالاتها حين تتغير معاني الحياة فيها؟ هكذا يكتسب العالم الشعري أصالته وهو ينتج تحولات الواقع، ولا يعود التشكيل اللغوي فيه زخرفة تحفر الهوة وتقيم الغربة مع هذا العالم الشعري، بل يصبح هذا التشكيل عملية إنتاج عالم قادر على قول أكثر ما يمكن من تغيرات عالم الواقع واحتمالاته. عالم نلتقي فيه حول معرفة لا تسلبنا أحاسيسنا ورُؤانا، بل تحمل الينا أضعافا من الأحاسيس والرؤى، لتبقى جميعها تتواصل وتتحاور وتنتج معرفة جديدة بما نحس وبما نرى.

هكذا تُنْتِجُ اللغة في إنتاجها الواقعَ، وهي إذ تحمل بعداً تاريخياً للواقع، تغدو هي نفسها **بعداً لغوياً** لهذا الواقع.

حين يؤكد أحمد انتماءه العربي، حين يرى في حصاره حصارهم، بل حين يرحب بالحصار ــ حصاره ــ لينكشف به حصارهم، إنما يؤكد أحمد موقفاً له بُعده التاريخي، كما أن له بعده في الواقع الموضوعي العلمي. فتأكيد أحمد هو معرفة بحقيقة العلاقة العضوية القائمة بين القضية الفلسطينية والوضع العربي، وبمحورية هذه القضية في كل حل مطروح على خريطة المنطقة العربية. وليس تحدي أحمد في ارتداد الحصار على من يحاصره، وكما هو في صورة درويش الشعرية، إلا بمثابة مؤشر عميق إلى هذه الحقيقة. إن حدود النار عند أحمد ليست الا هذا المساس المشتعل بين أجزاء الجسد وهو يلتقي بضلوعه ويديه، يجد نفسه، يجد انتماءه وهو يعرف. تأكيدُ أحمد تألقٌ شعري لواقع، إنه انكشاف الواقع شعرا، وبالتالي انه معرفة تتجند للتعامل معها قدرات الانسان ومداركه، ولتبقى المعرفة حبلى بالاحتمالات والحلم.

كيف تتجلى المفارقة في الوعي الفكري كحركة انبناء ونمو في القصيدة؟

إن مراجعة بسيطة للقصيدة، ترينا أن ثمة عوْداً على النقطتين : الأولى والثانية اللتين تتمثلان في المقاطع الأولى منها، أي أن ثمة عوْداً إلى أحمد التشرد والاغتراب والوحدة، فأحمد الذي وجد انتماءه، يحاول مرة أخرى أن يحدد قامته وصورته أو هويته فيقول :

والتجأت إلى حصار كي أحدد قامتي يا أحمد العربي؟(3).
والتجأت الى نزيفي كي أحدد صورتي يا أحمد العربي

وأحمد الذي يقفز كي يرى حيفا يستدرك وهو يقع في التشرد قائلا :

ولكن كلما مرت خطاي على طريق فرت الطرق البعيدة والقريبة
وكلما آخيت عاصمة رمتني بالحقيبة.

وأحمد الذي وجد ضلوعه يطلب من امرأته الجميلة أن تذكره، قبل أن ينسى، يديه قائلا :

يا امرأتي الجميلة تقطعين القلب والبصل الطري وتذهبين وللحصى
رنة. وصمتك ذوب الليل المخط
فاذكريني قبل أن أنسى يدي.

إلا أن هذه المراجعة للقصيدة ترينا أيضا، وبقليل من الانتباه، أن هذا العود ليس تكرارياً، بل هو عود يلتجيء فيه أحمد إلى نزيفه وإلى حصاره، أي أن احمد يذهب في تحديد صورته وقامته من موقع جديد ليصل إلى تحديد جديد. والعود بهذا المعنى يحمل نمواً وتصاعداً في الحالة. إنه عود مأساوي. في العود التكراري تستهلك الحالة، في حين تجد نموها في العود المأساوي.

هكذا يمارس الفن انتاج عنصر من عناصر الهامة ويركز لأصالته. كيف يولد العنصر المأساوي في هذا العود؟

□ في نقطة أولى من التشرد قلنا : إن أحمد يسأل، يرحل وهو يريد. في هذه الافعال المضارعة مسافة زمن وحركة فعل. عملية إنتاج. إن أحمد ينمو بسؤاله ورحيله وإرادته، ونمو أحمد ليس إلا نمو واقعه.

□ في الآن في فاصلة الواقع، في نقطة المفارقة، في محصل يسأل ويرحل ويريد، أحمد يكتشف التناقض : التناقض بين وهم **الالتقاء بالضلوع** وبين ضرورة **الالتجاء** إلى النزيف، ومن هذا التناقض تبرز مرة أخرى ضرورة تحديد صورة **أحمد العربي**. لعل التحديد يجب أن يكون أكثر نقاوة وعمقاً، وذهاباً بعيداً في الدم وفي القلب وفي الحصار كي يصبح الخيار :

موت أمام الحلم
أو حلم يموت على الشعار.

والتناقض بين أحمد وهو **يؤاخي العواصم**، وبين العواصم **وهي ترميه** بالحقيبة.

ولكن كلما مرت خطاي على طريق فرت
الطرق البعيدة والقريبة
كلما آخيت عاصمة رمتني بالحقيبة.

هذا التناقض بين الحلم والحلم المطعون، في قول أحمد وهو يتساءل :

كم أمشي إلى حلمي فتسبقني الخناجر

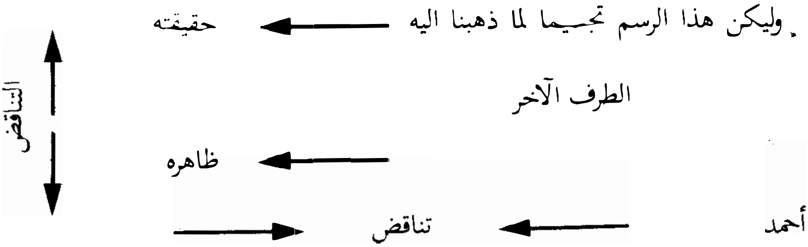
تظهر المأساة عميقة وواضحة، ويكتشف أحمد، أكثر، أبعاد تشرده واغترابه ووحدته، كما يكتشف حقيقتها جميعاً. وإذا كان أحمد يكتشف هذا من موقع البحث، من موقع السؤال والإرادة، وعلى مسافة الصراع، وإذا كان أحمد يذهب في بحثه ويصارع من موقف فكري يمكنه التمييز بين ظاهر الواقع الذي يعيش وبين حقيقته، فإن اكتشافه هذا يزيده بالضرورة فهماً، كما يزيده صلابة في الموقف، يتحكم من ثم هذا الفهم وهذا الموقف بمنطق نمو القصيدة وبنائها، فيأتي أحمد في عودة :

صاعدا نحو التئام الحلم...

أحمد إذاً لا يقف ولا يسقط في موقع التلقي لحاله، أحمد ليس انسحاقا كما أنه ليس استسلاما، أحمد يتعامل في التناقض مع طرف آخر، وعلى مسافة هذا التعامل تنبت المأساة، وينفضح الطرف الآخر في التناقض، وينكشف هذا التناقض كتناقض في الطرف الآخر، إنه تناقض بين ظاهره وحقيقته، وليس أحمد إلا محاولة مع الطرف الآخر في جعل ظاهرة حقيقة

له، وليس سقوط الوهم الا انكشاف الفارق بين هذا الظاهر وهذه الحقيقة. إنه فشل الطرف الآخر في تمويه حقيقته، وإنه وفي الوقت نفسه **إنتصار أحمد المرير** في اقامة الفارق بين الظاهر والحقيقة.

وليكن هذا الرسم تجسيما لما ذهبنا اليه



مع ظهور هذا الفارق : مع إنتصار أحمد المرير يسقط الطرف الآخر :

يختفي المتسلقون على جراحك كالذباب الموسمي
ويختفي المتفرجون على جراحك.

وتضيء حقيقة أحمد نقية صافية، وبقدر ما يذهب أحمد بعيداً في إنتمائه وفي التحرر من غربته ووحدته، بقدر ما تتسع الهوة بين ظاهر الطرف الآخر وحقيقته، وبذلك يغدو ذهاب أحمد هذا ضرورة مأساوية في سقوط الطرف الآخر. وليس ذهاب أحمد إلا نموُّه ونمو البناء في القصيدة.

مع الوصول إلى هذه النقطة يبدأ عوْدٌ آخر جديد :

واحد هو عوْدُ أحمد إلى التشرد والغربة والوحدة، الذي هو في الوقت نفسه استمرار سؤاله وارادته وهما ينطلقان في استمرارهما من مستوى أعلى، من مستوى أشد صلابة وأكثر قدرة على إقامة الفارق.

وآخر هو عوْدُ الطرف الآخر للبحث عن ظاهر له، يكون أكثر بلاغة في إخفاء حقيقته المفضوحة.

بهذا العود الديالكتيكي المستمر تتحدد حركة الانبناء في القصيدة كحركة انبناء دائري. إنها حركة الحلقات الحلزونية، وكأن كل حلقة من حلقات هذه الحركة حبلى بالتي

بعدها ومولودة أيضا في رحم سابقتها. إن طابع التناقض المأساوي المستوعب بأصالة لحركة الواقع المأساوي نفسه، هو الذي يحكم بنية القصيدة ويجعل حركتها تتخذ هذا الشكل الدائري النامي من الداخل، وكأن منطق حركة الواقع، هو منطق حركة البناء الفني للقصيدة الشعرية عند محمود درويش.

أحمد إذاً يعود إلى حاله من موقع معرفي جديد بملابسات تشرده واغترابه ووحدته، وهو من هذا الموقع بالذات ينمو، ويستمر بنموه، نحو الحركة الدائرية في القصيدة، وهو بهذا النمو يمنح الأفعال زمنها الجديد الذي هو زمن الحركة في القصيدة. هكذا تولد الأفعال في القصيدة ولادة خاصة ومميزة : فـ**كأن** التي هي في بداية القصيدة زمن اغتراب البحر بين رصاصتين :

مخيماً ينمو، وينجب زعتراً ومقاتلين

وساعداً يشتد في النسيان

وذاكرة تجيء من القطارات التي تمضي...

تولد **كان** أخرى، تولد **كان** الزمن الآخر، أو **كان** الحبلى بزمن الصيرورة، وتستضيء الصورة الشعرية بهذا الزمن، وتحلم ببعدها الجديد :

كان المخيم جسم أحمد

كانت دمشق جفون أحمد

كان الحجاز ظلال أحمد.

صحيح أن هذا الـ **كان** الأخرى هي دائما زمن الماضي، ولكنها كان جديدة. إنها انكشاف الماضي في ضوء الحاضر. إنها ولادته في الوعي شعراً وهو يولد على أرض الواقع حقيقةً. وفي بعد **كان** الزمن الجديد يقوم الفارق بين الظاهر والحقيقة، ويسقط الظاهر على مسافة الفارق. إنه سقوط الأقنعة على مسافة التاريخ تصنعه الشعوب وتقوده.

كان إذاً ليست تكرار الزمن، **بل هي نموه وولادته في المعرفة**. هكذا يتبدل معنى **الأفعال**، وفي **كان** الزمن الآخر يتحقق معنى فعل آخر، وتولد صيرورة الحصار، معناه الجديد :

صار الحصار مرور أحمد فوق أفئدة الملايين الاسيرة
صار الحصار هجوم أحمد وطلقته الاخيرة.

وولادة **كان** في الصيرورة، هي ولادة الوجه الآخر للمأساة، كما أن تبدل معنى الأفعال هو إنتاج جديد لها، والإنتاج هو نمو في الفعل. هكذا ومع هذا الانتاج ــ النمو، تنمو القصيدة نمواً عضوياً، لأن نموها هو نمو الفعل فيها، ومع هذا النمو يسقط معنى التكرار في الانطباعة الأولى وهي ترى الشاعر يعود هكذا في الخط العريض، إلى الموضوع ــ القضية، وتتضح أهمية البناء الدائري وهو يحمل هذا البعد الفكري لتاريخية الواقع.

في ضوء هذا المنطق للتناقض وفي إطار هذا البعد المأساوي، لم يعد مسموحاً لأحمد أن يقتل، وتصير ولادته الدائمة أمرا محتوماً. أحمد يولد من «موته» من «حجر وزعتر».

يصعد من جفاف الخبز والماء المصادر.

وتصبح الرؤية الشعرية في تفاؤلها وصمودها اللذين تضج بهما المقاطع الأخيرة من القصيدة وتلح، بمثابة رؤية علمية لحتمية مسار حركة التناقض التاريخية ذاتها، وهي بذلك رؤية يتلاحم فيها الفكر وشكل تجسده، كما أنها تقيم الطلاق، فنياً، مع الرؤية الرومنطيقية العاجزة وحلمها اليائس. ليبرز الحلم هنا وفي صوره الشعرية العديدة، عالياً، جذوره في الارض، حافلاً بأكثر من احتمال :

ويدي تحيات الزهور وقنبله
مرفوعة كالواجب اليومي ضد المرحله
وتقول : لا
يا أيها الجسد الذي يتزوج الامواج فوق المقصله
وتقول : لا
وتقول : لا.

ونحن إذ نكتفي، في هذا الصدد، بقراءة بعض الصور، مستمرين في التحاور مع الجرح المفتوح للأزهار، والجسد الذاهب في الولادة وهو يموت فوق المقصلة، نرى بأن هذا الحلم ليس ذاتياً، كما لم يكن العوْدُ في الحركة ذاتياً فردياً ومجرد لفظي. إن ذاتية الشاعر الفردية غائبة، والشاعر في غيابه الذاتي الفردي حضور عميق وواسع ينفح القصيدة بنفس ملحمي ويؤسس لركائز بناء عالمها الخاص والمستقل.

الهوامش

1) أذيعت هذه القصيدة خلال الاحداث اللبنانية، بصوت صاحبها ومن اذاعة بيروت، كما انها نشرت في اكثر من صحيفة.

2) أمانة للاكتناز الفكري الذي يميز مضمون قصيدة درويش ووعيه فضلت استعمال كلمة «فكر» على كلمة مضمون أو كلمة وعي التي اعتدت استعمالها.

3) تلاحظ علامة الاستفهام في نهاية الجملة التقريرية (والتجات).

من أين أدخل في القصيدة *

قراءة لقصيدة حسن عبد الله

لا يسعنا أن نقرأ ــ الآن ــ الأعمال الأدبية المنتجة في هذه الفترة إلا من موقع المواجهة **الطازجة** مع الواقع الاجتماعي الموضوعي لهذه المرحلة من تاريخنا.

والقراءة من موقع المواجهة لا تعني إقامة المقارنة بين الواقع الاجتماعي كما هو في حدثيته وبينه في شكل وجوده الأدبي، بل تعني البحث عن «الخلفية الاجتماعية» للعمل الأدبي، التي هي في أساس استحواذ الاديب على المعنى الحقيقي للظاهرة الاجتماعية والتي بدونها ينسحب العمل الأدبي من الحياة ويقع في التجريد، في التحويم وفي الفراغ،.. ومن ثم لا يعدو كونه تصويراً هزيلاً خاوياً.

وإذا كانت القراءة النقدية هي عادة قراءة من موقع المواجهة مع الواقع الاجتماعي الموضوعي للوصول إلى **قدرة العمل للأديب على قول إمكانياته المتعددة وغناه**، فإن ما يسجل في القراءة الآن، هو كونها من موقع المواجهة **الطازجة** ومع واقع لم تبرد بعد حرارته.

فمن موقع المواجهة هذه ينهض أمامنا واقع حاضر بكل تفاصيله وجزئياته، واقع محكوم بوتيرة لحظات فعل ملحمية ومأساوية وكأننا في هذا الحضور نقرأ الكثير، بل نقرأ كل شيء، وكأننا في هذا الفصل نرى أقوى أشكال القول وأقدرها، إنه القول في فعله أو إنه القول ــ الفعل يحمل أكثر لحظات نموه كثافة، ويظهر الصراع فيه، لحدته، كصراع في حدود الموت والحياة.

* مجلة **الطريق**، ع 1، 1977

وحين تصل الممارسة إلى هذا المستوى المصيري، تفضح أشكال التعبير الأخرى، تكشفها أمام وعينا، تخرجها وتفرض عليها حتى تعيش نمواً في رحم الزمن، زمن الواقع الذي نتعامل معه. وهذا يعني بلغة التمرس الأدبي إدراك احتياجات الواقع الاجتماعي وتملك أدوات قول ما تستشعره جماهير الشعب العريضة، ما هو قضيتها، حياتها، مصيرها كأصدق ما يكون القول وأعمقه.

كما أنها تقيم الفارق بين الفعل على مستوى ممارسته وبينه على مستوى قوله، فتبرز المسافة بين أن نمارس فعل الموت مثلاً وبين أن نقول هذا الفعل. وقد يقع الاديب في مأساة البحث عن الفعل الحقيقي وتبهت أشكال القول أمامه في لحظة مّا فيصمت.

على أنه لا بد من التمييز بين الصمت المأساوي الصادر عن إحساس عميق بضرورة البحث عن الفعل الحقيقي أو فعل القول القادر على أن يكون بمستوى الممارسة في مأساويتها وملحميتها، فيدخل معها في صنع التاريخ ودفع حركته في اتجاه التقدم، وبين الصمت العاجز، الساقط في ترفيه الانتاج اللفظي وعزلته. هذا الصمت الذي مهما حاول القول يبقى سقوطاً خارج الأدب الحامل لمقومات النمو والاستمرار.

في ضوء المستوى المصيري للممارسة النضالية **تلح** القراءة في البحث عن «الخلفية الاجتماعية» للعمل الأدبي، كما تدقق في هوية حضورها وفي أبعاد هذا الحضور وفي حرارته وغناه. والإلحاح هنا ليس رغبة فردية بل هو حاجة وعيية ينتجها الواقع نفسه كضرورة من ضروراته وفي لحظة نموه الأوْجِي. ولقد مارس الواقع ضرورته هذه حين أسقط في الغياب كل عمل أدبي كان الواقع فيه غياباً. ولئن اتخذت هذه الحاجة الوعيية طابع الالحاح، فما ذلك إلا لأنها تعيش لحظة تبلورها، لحظة ولادتها كضرورة، ومن ثم فإن نمو الزمن ابتعاداً عن لحظة التبلور هذه لا يعني تغييبها أو زوالها، بل هو نمو لها وتحقق لوجودها كوجود عادي هادىء. هكذا تكتسب القراءة معياراً نقدياً واضحاً ينقذها من الضياع في متاهات التقييم الشكلي ومن التحنط في إطار التصحيحات اللغوية البائسة.

على أن هذا الالحاح ـــ الحاجة، لم يكن هاجس القراءة وحدها في هذا الظرف التاريخي الفاضح، بل كان أيضا هاجس عملية الانتاج نفسها عند معظم الشعراء الشباب وقد راحوا ينظرون بعين الأسى إلى الفرز التاريخي القائم في الادب : يشهدون من جهة سقوط أدب

الغياب (بل وكل فن الغياب)، بالرغم من كل حضوره الاستعراضي المنفوخ، كما يشهدون من جهة ثانية ولادة أدب (بل وفن) بِكْرٍ يقتحم رغم كل طراوته، ورغم طابعه الشعبي أحيانا، ساحة الحياة ويدخل الزمن. وكأنهم فيما يشهدون يعانون لحظة تحول لإنتاجهم الذي لم تتجذر خصائصه بعد. ويرد التساؤل : هل يكون نتاجهم استمرارا لمدرسة شعر حديثة اكتشفوا فجأة غياب قول سيدها وهجره لكل مقولاته الفكرية ـــ الشعرية المتمردة؟ أم أنهم يجهدون خلف تطلعهم نحو اتجاه شعري جديد يتحرر من مواصفات العزلة والغربة ومن الانزلاق في الفراغ والتجريد لينحو منحى أكثر واقعية وفعالية جمالية في بناء الواقع المتفجر، المطل من بين ركام الجثث والأشلاء؟ وقد يسقط التساؤل في انكسار حركة الواقع، في جرحه الحاسم، في الفاصلة المرسومة على زمنه، وبالتالي قد يسقط التساؤل في تعمق المعاناة التي تخجل أن تكون خياراً. وهل من خيار أمام هذا الواقع الفاضح، أمام ضروراته الملحة؟ هل من خيار غير الدخول فيه، غير محاولة امتلاكه في امتلاك قوله فتلتقي الأزمنة في مجرى النهر الواحد: زمن القول الشعري وزمن الممارسة النضالية، زمن القول والفعل معاً.

مع تجاوز المعاناة ـــ الخيار، كانت المعاناة ـــ المحاولة عند بعض الشعراء الشباب في لبنان كتطلع حار، كطموح نتاج يريد أن ينمو في رحم الزمن ويصل بفعل القول إلى مستوى فعل الممارسة. وفي إطار هذا التطلع وهذا الطموح راح هؤلاء الشعراء يحاولون القول، فكان لنا مجموعة من القصائد، نُشر بعضها على صفحات المجلات والجرائد، وأُلْقيَ بعضها في احتفالات الشهادة والبطولة دون أن ينشر حتى الآن.

قد يكون من المستحسن القيام بدراسة شاملة وواحدة لهذه الأعمال تقيم نتاج هذه المحاولة وتبدي رأيا فيها. ولكننا آثرنا أن نقوم بقراءات مجزأة لنماذج من هذا النتاج نتعرف بواسطتها إلى خصوصيات العمل الشعري الذي نقرأ، وننفذ عبر هذه الخصوصيات إلى تقييم المحاولة. ونحن إذ نبدأ بقصيدة حسن عبد الله «من أين أدخل في القصيدة»، إنما نعد هذه القراءة جزءاً من قراءات أخرى من الضروري القيام بها.

□ **قصيدة** حسن عبد الله هذه هي القصيدة الأولى التي قالها خلال الاحداث، وهي، كما هو واضح من عنوانها، القصيدة ـــ السؤال الذي طُرح في الادب يوم كانت النيران تلتهم كل شيء حتى الكلمة قبل أن تولد، فيغير الاحتراق معالم الاشياء حتى استنكارها، ويقلب المفاهيم أمام كل المعاني بما فيها معنى الكتابة.

والسؤال هو سؤال عن زمان، عن مكان، أو عن موقع تبدأ منه الكلمة وقد راحت إرادة الشهادة تحفر فاصلة الزمن بين ما كان وما سيكون، فبدأ عالم الكتابة وكأن عليه أن يبدأ من جديد، ولكن، دون أن يعرف من أين، وكأن الدخول في القصيدة إنتاج هذا العالم.

هكذا يتمثل في السؤال تطلع الكلمة وهي تبحث عن دور فعلي مباشر في حدود اللحظة المتغيرة أبداً، كيف تدخل الكلمة زمن الواقع؟ كيف تدخل زمن التغير؟

وبهذا المعنى يعبر السؤال عن معاناة معينة تتحدد في العلاقة القائمة بين القول الشعري هنا وبين الواقع الاجتماعي، وكأن هذه العلاقة التي اطمأن إليها الشاعر زمناً والتي لم تكن موضوع معاناة عنده حتى لحظته هذه تتكشف فجأة، وفي ضوء الظرف التاريخي الراهن، عن طبيعتها، وتنفضح أمام وعيه كعلاقة تضع القول خارج هذا الواقع، فيتحتم عليه أن يطرح السؤال هكذا :

من أين أدخل في المدينة؟
من بابها. من تحت قنطرة الحوار
من أين أدخل في الحوار؟
من بابه. من تحت قنطرة الدم الجاري وأغصان الدمار.

إلا أن هذا السؤال عن موقع الدخول هو في الوقت نفسه محاولة دخول تلوح منها معالم المدينة المشتعلة، صورة «قنطرة الدم الجاري وأغصان الدمار». أو لنقل إن وعي الشاعر لطبيعة هذه العلاقة المنفضحة ملازم لرغبته في تغييرها أو في تجاوزها. ذلك أنه إذ يعي وضع القول خارج الواقع إنما يعيه من موقع الاحساس اللصيق به. إن حضور الواقع عنده هو انكشاف غيابه في القول. هكذا تصبح معاناة الشاعر هي معاناته للتناقض بين الضرورة والرغبة، بين القدرة والعجز، بين الادراك وامكانية التحقيق، ومن هذا التناقض تنبت المأساة. وفي مسافته تتوتر القصيدة، تجد حركة نموها المأساوي التي هي حركة نمو الصراع القائم بين طرفي المعاناة، أي بين إدراك الشاعر لغربة الكلمة، لقصورها عن أن تقول الواقع، وبين رغبته في أن تكون قادرة على أن تقوله، على أن تكون في مستوى الممارسة التي تصنع هذا الواقع. وليس تشكل الصور الشعرية الا تجسيم حركة النمو هذا، بحيث تصبح قدرتها على التشكل هي قدرتها على قول أبعاد هذه المعاناة وبالتالي قدرتها على إغنائها وتعميقها.

هكذا وحول الطرف الأول للمعاناة، وهو إدراك الشاعر لقصور الكلمة عن قول الواقع، تتشكل صورتان بارزتان :

الأولى تتمادى في إظهار معنى قصور الكلمة، وذلك بجر هذا المعنى إلى مستوى التفاهة وشده إلى معادلة مع الصمت. يقول الشاعر :

وظلت ساحتي بيضاء... قولوا في الجرائد :
إنهم غدروه وهو ممدد في الصمت والكلمات مطفأة كأعقاب السجائر
حوله ــ ويريد أزهارا وأفكارا ــ وقولوا :
إنهم كتبوا المدينة وهي تمشي... لم يجد حجرا يعالجه ليبدع لحظة
زرقاء وهو الآن يعوي قرب رغبته الشهيدة.

فالقول في هذه الصورة هو قول الصمت، وقول الصمت هو جرأة على تعرية الذات، كشفها ساحة بيضاء، رغبة شهيدة يعوي قربها الشاعر. وهو بالتالي ترجمة لعمق المعاناة ولحجمها النفسي.

والثانية تسعى لمهزلة الشاعر (الذي كانه) فتعنى بإنتاج ملامحه كانتاج لمعنى غربته **ووقوفه** خارج الواقع. يقول الشاعر :

وجاء شاعرها،
افتحوا الطرقات والقاعات
جاء بزيه الرسمي :
شعر مهمل تعبا
وأظفار وأزهار
وقلب راكض
ويدان ذابلتان
ويسيل من فمه الدخان
من أين أدخل؟

من هذا التعارض بين الأُبهة التي يحاط بها الشاعر (الذي كانه) والهيئة الرومنطيقية التي يظهر بها، من جهة، وبين إدراك الشاعر (الذي هو الآن) لحقيقة قصور الكلمة، ولموقعها من هذا الصراع الدامي من «قنطرة الدم الجاري»، يبرز «هزال» الصورة ومعناها «المضحك» والحزين معاً. وليس هزال الصورة إلّا تفاهة القول عند صاحبه كشاعر. وبذلك تتقدم المعاناة خطوة أخرى في العمق.

وحول الطرف الثاني والذي هو رغبة الشاعر (الذي هو آلان) في أن يكون كلمة قادرة على قول الواقع، تتشكل اكثر من صورة، تلخص في مجموعها محاولة تحقيق هذه الرغبة. هكذا ترتسم معالم المدينة المشتعلة في صور يقرأها الشاعر ونقرأها معه، يقول :

هذه بيروت نصف نام آخر يهتز تحت الدم تمشي في خيانتها وأتبعُها، أنا شبح الخرائب، أقرأ الابواب ميتة واكتمها...

ويقول :

اقرأ واجهات تعرض الأصداء

أصواتاً تبيع وتشتري موتاً

هواء راكضا تحت الشتاء الى اختناق مّا

والشاعر إذ يقرأ معالم المدينة يحاول أيضاً أن يكشف هويتها : رائحة التجارة فيها : **كانت أولاً بيروت واقفة إلى الفقراء ثم أتوا إليها من وراء المال والألقاب فابتدأ الرصاص**

كما يحاول إظهار مضاعفات الصراع ومؤشرات التفجير والاتهام الخاطيء :

رأيت البحر يصعد ثم يهبط عندما انفجر الحوار ودارت الطلقات حول حقيقة الأسماك ثم استرسل المتحاورون ودارت الطلقات حول حقيقة الكفاح يفتعلون أنقاضاً وقتلى ثم ينهزمون نحو البندقية خمس مرات واتبعهم بشكي...

مع انكشاف هذا العالم تأتي لحظة الوجود الفعلي والانتماء الحقيقي للوطن. انها لحظة الدخول في الموقف المحدد الواضح، ذلك أن الغموض هو وقوف مفضوح خارج الوطن. هكذا يعلن الشاعر وقته ويدخل في المدينة، في قضيتها :

وانتزعتك من بنادقهم بأن أعلنت وقتي
حيث ينطفئون
صوتي
حيث ينهدمون
بيتي

وهو إذ يأتي إلى المدينة ليدخلها، انما يأتي إليها «ممتلئا أناشيد وأعمدة لترفع رأسها الشعبي» وهو لا يدخل إليها من البوابات الثرية، بل «من شرفة الفقراء» ولا يأتي إليها قارئا ملصقاتها الاعلانية بل :

روحها السوداء
أنجمها العدوة
بحرها المفضوح.

بعد هذه المحاولة، محاولة القول ــ الدخول في المدينة، وفي العبارات الثلاث الأخيرة من القصيدة يعلن حسن عبد الله :

وأدخل في القصيدة

ثم يتساءل مُكرراً السؤال :

ــ من أين أدخل في القصيدة؟
ــ من أين أدخل في القصيدة؟

فهل دخل حسن عبد الله في القصيدة؟ وما معنى أن يبقى السؤال مطروحاً؟

واضح مما تقدم أن المعاناة الأساسية في القصيدة تقيم التناقض بين ضرورة الواقع في القول الشعري وبين رغبة الشاعر في تحقيق هذه الضرورة، أي بين الواقع وهو يطرح ضرورة قوله على مستوى معين، وبين قدرة القوى الشعرية على تحقيق هذه الضرورة.

وقد جعل حسن عبد الله من هذه المعاناة، التي هي معاناة الشعر عامة، معاناته، وتمكن من ترجمة أبعادها في صور شعرية فيها الكثير من الأصالة والصدق ومن الخصوصية الشعرية والتميز، ولم تخل هذه المعاناة من ايقاعات مأساوية ــ أشرنا إلى منبتها سابقا ــ تتجلى في هذا التوتر الدائم بين طرفي المعاناة والذي كثيرا ما كان يصل، لحدته، إلى حد التفجر واليأس :

تموت وحيدة وأموت من ندمي

انتظرت فلم يصل دمها إلى قلمي.

بهذا المعنى بقي حسن عبد الله، كشاعر، طرفا واضحا في هذه المعاناة، مما حدد بنية القصيدة وأقام العائق ــ على مستوى هذه البنية ــ للدخول في المدينة أو في القصيدة التي تقولها. ذلك أن الدخول الفعلي في المدينة هو دخول في تناقضاتها، وإلا بقي قولها رؤية من الخارج أو رؤية على مسافة معينة من الذات. وإذا كان الدخول في المدينة هو دخول في تناقضاتها، فان قولها يصبح قول هذه التناقضات التي لا بد وأن يكون لها منطق نموها وبنية توترها الخاص والتي في نطاقها تتشكل الصور وتنتج. هنا تبرز العقبة في قصيدة حسن عبد الله، اذ كيف يمكنه الدخول الفعلي في المدينة؟ كيف يمكنه تحقيق محاولة القول حين تبقى القصيدة محكومة بتناقضه مع الواقع؟ إن مثل هذا التحقيق يشترط هدم هذا التناقض، هدم بنية القصيدة، إلغاء المعاناة بين الذات والواقع، تغييب الذات لتجد حضورها في الواقع نفسه، في تناقضاته، أي في داخله، وبذلك ينفتح أفق القصيدة على رحاب الاصطراع الملحمي، ويُدْعَى العالم بكل غناه وتشابكاته للحضور فيها، وتكون الذات، في هذا كله، هي هذا الحضور نفسه، وبذلك أيضا تنتقل المأساة من مأساة بين الذات والواقع الى أن تكون مأساة الواقع نفسه تعيشها الذات.

مما لا شك فيه أن هذه العملية ليست عملية إرادية، ولا مجرد عملية وعيية، بل هي عملية تمرس يتزامن فيها إدراك احتياجات الواقع الاجتماعي وامتلاك أدوات قوله، أي أنها عملية

لها زمنها الذي هو زمن امتلاك أدوات القول كضرورة يفرضها الواقع الاجتماعي نفسه لتكون شكل وجوده الشعري. من هنا كان هذا الشعور المأساوي في معاناة الشاعر يتربع على مساحة العجز القائمة بين إدراك الضرورة وبين القدرة على تحقيقها.

صحيح أن حسن عبد الله قد سجل، بإدراكه هذه الضرورة، موقفاً متقدماً. وصحيح أيضا أنه استطاع، بمهارة شعرية ملحوظة، ان يزودنا بصورة حارة لهذه المدينة المشتعلة. إلا أن قصيدته بقيت قصيدة معاناة قول الواقع، وهي وإنْ كانت من هذه الناحية تصل إلى مستوى القول الشعري الأصيل، فإنها، وفيما تسعى إليه، أي في محاولتها قول المدينة، بقيت تقف دون حدود الصراع الملحمي العنيف الذي شهدته المدينة وشهده الوطن، رغم كل ما أضاءته من جوانب الواقع وكل ما حملته من حرارة الموقف.

هكذا نرى صُوَرُ القصيدة في محاولة الدخول صُوَر جانب، حسب التعبير المعماري، تقف واجهات المدينة وأبوابها، تمر في شوارعها ولكن لا تدخل المنازل والغرف[1] : «إقرإ الأبواب ميتة واكتمها»، إقرإ واجهات تعرض الأصداء»، «اقرإ الطرقات ميتة واكتمها»، «اقرأ شرفتين وحيدتين...»

وهكذا نرى أن الدخول الثوري المحب يقف عند حدود الحرائق والخرائب ويضيع :

من أين أدخل في الرصاص لكي أجربهم وأجري صافياً بين الخرائب
والحرائق نحوها، هذه المدينة لا تراني...
إنها تهوي على صدري ويخنقها دخاني
ثم لا تدري ولا أدري..

أو عند حدود الإخبار.

وبالتالي عند حدودِ الصورة لمعالم الصراع، لا لتناقضاته، وبذلك تبهت هوية الصورة كهوية تولد في إطار هذا التناقض وتشير بولادتها، في إطاره، إلى انتمائها لطرف من أطرافه. وإن

ما يبدو من هوية لها لا تبوح به الصورة نفسها، بل يستنتجه القاريء بالربط بينها وبين موقف الشاعر المعلن في أماكن أخرى من القصيدة.

في هذا الضوء نفهم ما معنى أن يبقى السؤال مطروحاً في نهاية القصيدة، بعد تأكيد القول : «وأدخل في القصيدة»، فعسى أن يكون انتقال حسن عبد الله من التأكيد إلى التساؤل هو البدء الواثق لبناء القصيدة التي يسعى إليها والتي ننتظر.

1) لاحظ بالمقابل هذا النمو التصاعدي عند بابلو نيرودا في انتقاله الى التفاصيل الداخلية :
تنهمر الدموع الغزيرة من نوافذ المنازل
وتهترىء الاعتاب من الدموع.
وتبلل المضاجع بالدموع
التي تنحدر كموجة لتعض السجاد.

إنه حزين لأنه يعرف
ولأنه يعرف فهو ليس يائسا *

قراءة في ديوان «زهور حجرية»
لعبد الله زريقة

بِهمٍّ القولِ يكتب الشاعر المغربي، عبد الله زريقة، شعره. يريد أن يقول، لأن القول عنده هو مبرر الكتابة، ولأن الكتابة هي إرادة العيش :

نحن نريد أن نعيش
ولذا نخرج إليكم شعراء.

هذا ما يعلنه صراحة في ديوانه «زهور حجرية»، وهذا ما تفصح عنه مجمل قصائد هذا الديوان الذي نقرأ[1].

لكن، إذا كان هناك شعر يضيع منه القول، أو يسقط، تاركاً مكانه لخواء لغوي، فإن القول، في شعر زريقة، مائل بعنف وبعلانية.. كأنه في زمن الشاعر سمة عيش وعلامة وجود.

زمن الشاعر، وكما نرى إليه في قصائد «زهور حجرية» هو زمن «قمع وقتل»، إنه، وكما يقول :

زمن يموت فيه القتلى مرتين.

وإنه :

زمن للشعراء، يكون أعصابهم شبكاً وسيوفاً، للدفاع عن حقوق تحريك الشفتين.

* مجلة **الطريق**، نوفمبر، ع 5، 1984

في هكذا زمن، يصير القول ضرورة الكتابة، لأن الكتابة هي التعبير الذي ينهض من رحم الحاجة، حاجة الإنسان لأن يكون حضوراً في زمنه.

وفي هكذا زمن، يصير القول هو العيش، ويصير الشعر هو صياغة هذا العيش قولا. في شعر عبد الله زريقة يبدو القول كأنه حق النطق، حق التلفظ بهذا الحراري الذي به يشتعل الجسد حاجة كي يكون حضوراً في الحياة.. به يكون الشعر. لذا فالشعر عند زريقة هو معبر لوجوده في زمنه، وهو صورة هذا الوجود، ولذا يصير القول عنده هو الأبرز.

مدفوعاً أولاً، وقبل أي شيء، بحرارة النطق وبشوق المخاطبة، يكتب زريقة نصاً لا يكترث بالمتعارف عليه مما يخصص القول شعرياً. فهو غير مشغول بالشكل، أو بالتنسيق الموسيقي، أو بالتوازنات اللفظية إلخ... و لا هو أسير لغة هَدْهَدهَا تَرَفُ الزمن أو كسلُه. الشكل عنده مولود بالقول، واللفظة مباحة لوافد تعبيري حي ألفه أناس المغرب وتداولوه في كلامهم المحلي واليومي، تداولوه في تراكيب من التعبير عودتهم إياها لغة الفرنسيين وقد تكلموها زمنا وما يزالون، فهم رغم محاولتهم تحرير تعبيرهم الحي منها ما زالت تستقر في صوتهم وتبادر إلى منطوقهم.

هكذا تتردد أصداء الصوت المغربي في أجواء نص زريقة، لا، فقط، بسبب ذكر بعض الأسماء والمفردات التي تدل على المغرب أو على ما هو مغربي مثل : القفطان، والجلباب، ومراكش، والدار البيضاء، أو البيضاء، والمغرب، وسيدي عبد الرحمن، وعبد الكريم القاسم ودمالج.. بل أيضا، وخاصة، بفعل النبرة التي يظهرها التركيب اللغوي والتي تشير إلى اللهجة المحلية، مثل : «يا المغرب بالفرحة»، «يا ها الناس»، «و لا حد يا أخي الصغير، لا حد، والماء». (فتعبير «لا حد» يميز السياق المغربي للكلام).

وهكذا، أيضا، نقع على تركيب لغوي لا تقبله قواعد اللغة العربية مثل قوله : «يمكنني أقول». وهي ترجمة للتركيب الفرنسي «Je peux dire». ونحن نلاحظ تكرار مثل هذا التركيب في سياق النص العربي عند الشاعر زريقة.

تتوالى جمل عبد الله زريقة متمردة على تنظيمات الشعر، لكنها تبقى حاملة لحرارته ودفقه. ينفلت نصه من كل القيود. يكفيه من الكتابة أنها حلم لا يريد أن يكون مقيدا فيه :

أنا لست مقيدا في حلمي. أنا ناقد. وكل الأسماء في جسدي محررة. والأرض من تحتي تلفظ البعد.

يُسرِّح عبد الله زريقة لغته الشعرية ليقول حقه في حياة لا قمع فيها و لا قتل، وليؤكد وعيه لجمال العيش على هذه الأرض، جمال مسروق وهو يعرف السر ويريد من الشعر أن يفضحه.

يقول مؤكدا جمال الأرض :

لكن يا ها الناس
العالم جميل جداً
وهذه الأرض لا أجمل منها غير حدائق الحلم
وبعض الخرافات نصنعها لننام ولو قليلا
نريد نحيا نحن الآخرون
ونتفتح كنباتات الأرض.

ويقول معلنا وضوحه الذي هو وضوح المعرفة :

ثقوا يا ها الناس
نحن لا أسرار لنا كما لحراس الليل
نحن نعرف الشمس حين تشرق
تشرق بوضوح
وإن الغموض فقط
في حين نريد نلمس
أصابع أمهاتنا
ونريح أعيننا في سعة البحر
فإننا نمنع.

عبد الله زريقة يسرّح لغته ليقول المغرب. من سجنه يقوله، ومن سجنه يرى إليه معشوقاً. إنه الصوفي المجذوب ليتماهى في الوطن، في الأرض، في الماء والهواء.. وحين يقترب من النقلة، تستجيب اللغة للمعشوق في تفاصيله، في ما هو ذاته، أي في :

«رائحة النعناع» و «الشعر المر بالقهوة»، «والطيور الملونة في الشمس»، «وأمه تزوره بالحلوى»، «الغاطسة في لبن المغرب» و)البيضاء النابتة بين العشب والأسنان..».

يقيم الشاعر زريقة زمنه في المغرب إذ يقيمه في الشعر، يقيمه بالمعرفة، لذا فهو حزين. حزين لأنه يعرف، ولأنه يعرف فهو ليس يائساً.

ويقيمه بالحلم، لكنْ، ضد لغة كـلْـلَى، وضد «كل خميرة في الأعصاب». وهو، من المعرفة والحلم، يقيمه مخاطبة، نداء لعقل يغير العالم :

قلت لكم رغم كل شيء
ورغم الآلام لا حدود لها
وهذا حقا جد غريب
فما زلنا نقف بانتصاب
رغم وحدتنا القاتلة
والبرد الشديد
والليل الطويل
وجسامة الأخطار
وثمن الدم الذي سندفع
لأن المطلوب منا
هو تغيير العالم.

1) **زهور حجرية** (قصائد الدار البيضاء)، المغرب، 1983. للشاعر أيضا :
ـــ **رقصة الرأس والوردة**، شعر، الدار البيضاء، 1977.
ـــ **ضحكات شجرة الكلام**، شعر، الدار البيضاء، 1982، وقد ترجم الشاعر عبد اللطيف اللعبي هذا الديوان إلى الفرنسية وصدر في باريس عام 1982.

انحسار الرؤية
وخصوصية التعبير الشعري *

قراءة في نماذج من الشعر العراقي
(شاكر لعيبي، جليل حيدر، شوقي
عبد الأمير، صادق الصائغ)

يبقى للشعر، مهما اختلف الرأي في معايير تقويمه، قراءته الخاصة. لا نستطيع أن نقرأ الشعر كما نقرأ الرواية أو القصة أو أي فن آخر. قد نطلب من الشعر ما نطلبه من الأنواع الأدبية الأخرى، أو من الفنون المختلفة، أي قد نقرأ نوعاً أدبياً أو فناً كما نقرأ آخر. فهذا الذي نطلبه من الأدب أو من الفن، وإن وجد **محموله** المشترك في العصر أو في مرحلة تاريخية معينة لمجتمع، ليس مكمنه واحداً، وليس حضوره واحداً كما أن بنيته ليست واحدة. ومن ثم فإن علاقتنا به، نحن في اختلافنا أيضا، لا بد وأن تختلف، كذلك سبل وصولنا إليه.

تختلف هذه السبل باختلاف **النُظُم** التي تحكم هذه الفنون والأنواع، وتختلف أيضا باختلاف **الأنساق** التي ينهض بها العمل الأدبي والفني. وإذا كانت النُظُم تختلف بين فن أو نوع أدبي وآخر بشكل عام، فإن الأنساق، وربما النُظُم، تختلف بين عمل أدبي وآخر. في هذا الاختلاف يجد العمل الأدبي تميزه. من هنا كان تطور نوع أدبي أو فني هو، في وجه من وجوهه، تهديم لنظام بنيته السابقة وإبداع لنظام جديد انطلاقا من هذا التهديم، منه كحضور، وربما مداخلة معه أو مع عدة أنظمة سابقة أو غريبة في آن واحد. يتجلى النظام الجديد وينتشر في أنساق من العلاقات تتبَنْيَنُ الأعمال الفنية بها، ليكون تبَنْيُنُها هذا هو قدرتها على قول دلالات جديدة يطرحها تطور علاقات الواقع الاجتماعي نفسه وتغير أنماط بنيته.

* مجلة **البديل**، بيروت، ديسمبر، 1980

ولعل وصول الأبحاث، في ميدان العلوم الانسانية، إلى كشف هذه النُّظُم مؤخراً، وإضاءة الأنساق في اختلافها وتمايزها وفي ما يكوّن خاصيتها، هو الذي حدا بالكثير من المشتغلين في الأدب إلى الانطلاق بفكرة التطوير والتغيير من هذه النُّظُم، حتى صار الاهتمام بالصياغة، في اتجاه خلق أنساق جديدة، هو كل الاهتمام دون الوقف عند معنى الأنساق الجديدة، بحيث لم تعد الأنساق بنية دالة، بل صارت مجرد رصف يُفقد الصياغة ما يميزها كما يُفقد التركيب ضرورة ما ينهض به. هكذا جاءت هذه الأنساق الجديدة أحياناً، وربما غالباً، مراكمة تسقط معها الدلالة التي لا بد وأن تنتجها البنية وصار علينا أن نبحث عن مفهوم البنية أو عن مفهوم النص.

وقد يكون بروز علم «الدلالة» مؤخراً وخطوته بهذا القدر من العناية، كما قد يكون اهتمام النقد، والاشتغال، من منطلقات الفكر الماركسي، على إظهار ما تحمله البنية من دلالة حتى في أنساق الموازنات الايقاعية واللفظية وفي أشكال التكرار والترجيع... قد يكون كل ذلك نوعاً من الوعي بأهمية الدلالة، يلازمه حرص على كشف حضور هذه الدلالة في النص، بحيث يبقى تعامُلنا مع النص قادراً على رؤية جسور علاقته بالواقع الاجتماعي. هذه الجسور الذي يستحيل كسرها، وتغييبها في حضورها، هي جسور في البنية ذاتها.

على هذه الجسور يتخذ هدم الأنظمة أو تغييرها وإبداع أنظمة وأنساق جديدة طابع الضرورة لهذه العلاقة التي هي في الأساس علاقة تاريخية.

ربما أمكننا انطلاقا من هذا التمهيد السريع، تحديد سمة عامة لشعرنا الحديث، سمة تجد ظلالها بنسبة أو بأخرى وفي اتجاه أو في آخر، في هذه القصائد المنشورة في مجلة «البديل» (الصادرة عن رابطة الكتاب والفنانين الديمقراطيين العراقيين) عدد 2 عام 1980 بيروت، والتي نحن بصدد قراءتها. ومن ثم ربما أتاح لنا تحديد هذه السمة، أن ننظر في هذه القصائد من أرضية المرحلة، فنخرج من أسر الرأي والأحكام، نبديها في هذه القصيدة أو تلك!؟ أو نخرج من تعسفات العلاقات الشخصية بين الناقد والشاعر، ومن أنواع من التظلمات تلازم هذا النوع من العلاقات، إلى رحاب العلاقات الفكرية الابداعية، إلى النص الشعري في الواقع الشعري، خاصة أن مناسبة القراءة المخوّلة هنا لا تتيح مجال الدراسة أو البحث المفصل في كل قصيدة بما يعطيها حقها من الكشف عن خصائصها وإظهار أنساق بنيتها بالشرح والتوسع الكافيين لحوار مقنع ولجدل علمي مع القارىء.

السمة العامة لشعرنا الحديث هي الشغل على اللغة وإيلاء التركيب العناية الأولى. الهدف الأساسي هو خلق نظام بنية جديدة للشعر، هي، بوعي من الشعراء أو بغير وعي منهم، ضرورة واقع اجتماعي ــ ثقافي، يبحث عن حضوره شعراً، ربما بشكل خاص، وأدباً أو فناً، ربما بشكل عام.

من المهم أن يُولي الشعراء اللغة الشعرية هذا الاهتمام، من المهم، والمهم جداً، أن يبحثوا عن نظام بنية جديدة قادرة على أن تكون الواقع الآخر للواقع الاجتماعي أو الواقع الفني للعصر. ولكن هذه الأهمية تعادلها خطورة سقوط السؤال عن إمكانية صياغة هذا الواقع الفني وتوليده بنية لها ما يميز البنية من حضور **قائل و دال**.

إن هذا الحضور هو المتعثر في غالبية شعرنا الحديث، وفي معظم شعر السبعينيات بشكل خاص. غير أن هذا التعثر لا يضير **محاولة** البحث عن بنية جديدة، لا يضير ما حققته هذه المحاولة من إنجازات، ربما كان أهمه يتعلق بالصورة الشعرية كتركيب، وربما كان إقامة المحاولة والبحث. كما أن هذا التعثر لا يضير بعض النماذج الشعرية الهامة ــ **لأعلام** أو غير أعلام ــ التي كرست المحاولة وقدمت منجزات فيها هي موضع فخر حقيقي في نتاجنا الشعري العربي الحديث.

أين هو موقع قصائد هذا العدد من مجلة «البديل» مما تقدم؟

قصيدتا لعيبي وحيدر

ثمة ما هو مشترك بين قصيدة شاكر لعيبي «رثاء أُور» وقصيدة جليل حيدر «كل هذا يحدث الآن». ونحن إذ نتوقف عند هذا المشترك، نتوقف عنده لا بصفته هذه، بل لأن هذا المشترك يشكل سمة بارزة ومميزة في القصيدتين ويشير في الوقت نفسه إلى ملمح عام نتعرف إليه في الكثير من شعر هذه الفترة. ولنذكر أن هذه السمة البارزة في القصيدتين لا تلغي اختلافهما.

ينهض البناء في النصين الشعريين المذكورين في **رؤية انحسارية**. إن **المحمول** في العمل الشعري هو الذي ينحسر، أو هو **محمول** له صفة **الانحسار**. هذا المحمول هو الواقع الاجتماعي في الرؤية الشعرية، وهو بهذا المعنى يشير إلى علاقة الشاعر بالواقع الاجتماعي ويكشف عن وعيه به.

بهذا **المحمول** الذي **ينحسر** ينبني النص، ينتظم التركيب وتتشكل اللغة الشعرية فتولد دلالتها.

ليس من الصعب أن نستبين ذلك، أو أن يستبين القارىء ذلك، في لغة النص الشعرية ودلالاتها : ففي النص الشعري «رثاء أور» نتعرف إلى هذا المحمول منذ العبارات الأولى. يشكل **الغياب** محوراً دلالياً تلتقي عنده وتصب فيه عدة مفردات وتراكيب تعبيرية :

يدل على غياب

الشتاء الذي يحل ← **الشمس أو النور**

والكمان الذي يخفت ← **غياب الصوت**

والتقدم بلا نجمة أو دليل ← **غياب النور الهادي**

تستمر إمكانية استكشاف هذه الدلالات في النص فمثلا :

تشير إلى

الزهور التي ستنام ← **غياب التفتح، الرؤية**

والنسوة اللواتي يندبن ← **غياب الفرح**

الموجة ترحل ← **وتجدد ـ الحياة**

السيف المنخدل ← **غياب القوة، المقاومة**

وقد يعترض القارىء، ونحن أيضاً من موقف المناقشة، على ذلك بالقول إن في القصيدة حركة مجيء تصوغها بعض التراكيب. هذا صحيح ولكن الحركة هذه في القصيدة توهم بالمجيء وليست في حقيقتها حركة مجيء .فالحضور الذي يلازم أو الذي تولده هذه الحركة هو حضور **انحساري**. إن فعل المجيء ومحموله يؤديان وظيفة الهدم وهما بذلك يلتقيان ويصبان في فعل **الانحسار**، الذي يسم القصيدة، ويحققان وظيفته :

فالمجيء أو القدوم هو **للحرب، وللغريب، وللفاتكين، ولسيول الغجر، وللبغي وللجراد**... وهو مجيء وحضور **لمكونات** لها صفة الهدم.

إن الفعل في هذه التراكيب (فعل المجيء) إيجابي ولكن مكوناته سلبية (مكوناته : الحرب، الغريب...) ولذلك فإن هذه التراكيب تفيد **الانحسار**.

أما في التراكيب الأولى فإن مكوناتها (**الشتاء، الكمان، النجمة، الزهور**...) إيجابية ولكن فعلها (**الخفوت، النوم، الرحيل**...) سلبي، أو يولد (**حلول الشتاء، تقدم النجمة**) السلبية، ولذلك فإن هذه التراكيب تفيد **الانحسار** أيضا.

يمكننا بهذه الدلالات، التي لم نجد ضرورة لتفصيلها كلها، لأننا لمسنا أنها تندرج جميعا في هذا المحور الدلالالي (الانحسار)، يمكننا أن نقول إن رؤية المدينة أور، أو أن المدينة أور التي ينظر إليها الشاعر والتي تحمل صورتها القصيدة وتبني واقعا آخر، واقعا فنيا لها، هي رؤية تعبر وتقول **محمولا انحساريا**.

إذا كان **الانحسار** هو صورة المدينة التي يرى إليها الشاعر، فإنه في نص جليل حيدر هو صورة النفس التي يرى إليها.

دلالات هذا الانحسار هي، وبشكل سريع وموجز في :

الخـوف ←——— **انحسار المجابهة**

أنقاض الفاكهاني ←——— **انحسار العمران**

رجل كئيب يتبع الآثار ←——— **انحسار في اتجاه الآتي والتفاف نحو الوراء**

تبدو **الرؤية الانحسارية** هي المهيمنة بشكل عام في نص جليل حيدر، وبشكل خاص في نص شاكر لعيبي. نقول المهيمنة حتى لا نغفل الاختراقات التي تعترض هذه الانحسارية، والتي تأتي عابرة في «رثاء أور» وتتمثل في التراكيب التالية :

نخلقه تتفتق عن لهب أخضر في الهواء، هواء بقامة صحرائنا...
القرويون يندفعون كثور...
الزنابق تهتز فوق القبور...

في حين تأتي هذه الاختراقات أشد حرارة في نص جليل حيدر تاركة أثرها في القصيدة على هذا الانحسار الذي قد تكسره، كما يبدو لنا في القسم الثاني من القصيدة. تتمثل هذه الاختراقات في التراكيب التالية :

أحار بك المساء... أقودك ظهرا إلى الأحلام...
وليس لشاعر مثلي قيادة رأسه نحو المهاوي، أو يعاند نصبه المرئي...

ماذا يفيدنا تسجيل هذه السمة، أو التوقف عندها في تقديم هذين النصين كنصين شعريين؟

☐ **أولاً** : نعتقد أن طغيان الرؤية الانحسارية على النص يفقده الكثير من ديناميته على مستوى البنية ــ وليس بالضرورة على مستوى الصورة الشعرية في التركيب كما سنوضح ــ والدينامية ملمح جمالي يجد أساسه في ثقافة شعرية قادرة على قراءة الواقع الاجتماعي في صراعيته واقامة بنيته الفنية. ينعكس طابع هذه العلاقة بين النص الشعري والواقع الاجتماعي على علاقة القارىء بهذا النص، أي أن قصورَ الثقافة الشعرية في النص عن قراءة الواقع الاجتماعي في صراعيته يترك أثره على القراء الذين يعيشون ويحسون ــ وليس بالضرورية يفهمون ــ هذه الصراعية. وقد يتجلى هذا الأثر في شعور من الغربة اتجاه النص، كما قد يتجلى في موقف تلقٍّ اتجاه هذه الثقافة. وللتلقي معنى يقابله الحوار. والقارىء المتلقي قد يقبل النص وقد يرفضه ولكن يبقى على مسافة معه، ذلك أنه حين يقبل النص يراكمه فيه ليبقى دون تفاعل معه، دون قدرة على إنتاج معرفة، ودون قدرة على خلق هذا النص بالقراءة. يبقى القارىء، في التلقي، خارج النص، وهو بذلك لا يتقدم في الثقافة لأنه في غربة فيها ولأن الإضافة القائمة على المراكمة لا تطال بنية ما تضاف إليه إلا إذا دخلت فيه فحركته ودعته لفعل هدم وبناء، أي إلا إذا كانت الإضافة قائمة على **الحوار** الذي هو علاقة منتجة مولدة، والذي هو دخول في النص وحضور جديد فيه ومعه.

☐ **ثانياً** : نعتقد أن طغيان الرؤية الانحسارية على النص يبقى المقدرة اللغوية محصورة في تركيب **الصورة**(1) الشعرية ويمنعها من أن ترتقي إلى مستوى ثقافي شعري يجد تجليه في بنية **النص** كبنية شعرية. كيف يمكن إيضاح ذلك؟

ننظر في تركيب لغوي، قد يشكل جملة أو وحدة تركيبية[2]، نقرأ مثلا هذا التركيب في نص جليل حيدر :

سؤال حط فوق الكف مندهشا من التدخين

أو

قلعة وسط الصحاري للكلام، وللسحالي، للعوائل والأحبة في توابيت من السيلوفان والحلوي.

نلاحظ أن هذا التركيب ينتج صورة شعرية، فهو تركيب ينهض بالمجاز والمتخيل، ويعتمد أنواعاً من الاستعارة قادرة على الايحاء الفني كما على تفجير دلالات غنية ومن ثم تترك للقارىء إمكانية التوليد أو المشاركة في مقاربة المدلول الذي يطاله، ربما عميقا، في نفسه :

فالسؤال الذي حط نتخيله طائرا قبل أن يحط. ونحن نتخيله كذلك لأن فعل الحط لا بد وأن يسبقه الطيران أو التحليق أو التحويم، والسؤال في تحويمه هو استكشاف، بحث، أي هو أيضا سؤال سائل (من يسأل) أين حط السؤال؟ حط فوق الكف، فوق يد منبسطة، مفتوحة ملتصقة الأصابع تنتظر في اتجاه الأعلى، تستقبل وتحضن. صورة اليد هذه لوحة والسؤال حركة نحوها.

كيف يلتقي السؤالَ الكفُّ المنبسطُ الملغومُ الأصابع حتى يحتويه؟ يلتقي السؤال الكف مندهشا. السؤال المندهش يغدو أكثر من سؤال إذا لم يغد سؤالا! ولنا أن نتخيل هذا الأكثر الذي يغدوه!

ولكن مماذا يندهش السؤال؟ من التدخين، أي من اللافعل من اللادلالة أو من تحويل المعاناة إلى فراغ، وبذلك يترك التركيب أو الصورة الشعرية أثره فينا، قد يكون هذا الأثر حسا مريرا، أو مجرد هزة نبحث بعدها عن معنى الاندهاش.

يمكننا أن نستكشف حسا أوضح في صورة القلعة **وسط الصحاري للكلام**، و... نستكشف هذا الحس في علاقة القلعة القائمة هنا بالكلام (القلعة أساسا مكان للقتال) والسحالي، كما في علاقة التوابيت (أساسا للموتى) بالسيلوفان والحلوى (الحلوى للأفراح

والسيلوفان يرتبط بالمأكولات). وهو حس مأساوي ينبت في نهوض علاقة بين متناقضات، ويتسم بطابع السخرية المريرة.

هذا التركيب الذي يولد صورة شعرية والذي يختزن ملمحاً جمالياً يقف عند هذه الحدود ولا يرقى إلى مستوى إباحة هذه الجمالية في النص كبنية، ذلك أن النص بنمو مراكمة، أو يتضخم مراكمة، وإن كنا نلمح في خلق هذه المراكمة قصداً آخر لا يصلنا أو لا يصل إلى التجلي في النص الشعري ليكونه. بهذا المعنى تأتي المراكمة كنظام لبنية النص وتظهر في نسق التوالي لتراكيب متماثلة. ففي نص شاكر لعيبي نقرأ مثلا :

- **المدينة مفتوحة للبغاء**
- **سيدة تتزين...**
- **الغريب يعد...**
- **القوانين فارهة...**
- **النقوش القديمة...**
- **العجوز الحكيم...**
- **كاهنة تدفع القروين.**

هذه **البدايات الدائمة**، سواء كانت بدايات بجمل اسمية أم بدايات بجمل فعلية، تكسر لحمة النص، تشعر القارىء بالرصف، لا تداخل بين مكونات الصور الشعرية، بل هي شتات وتناثر يلهث القارىء بحثاً عن علاقاتها ببعضها البعض وعن علاقته بها. ويشعر أن عليه هو أيضا أن يتناثر كي يلتقيها على مساحة تناثرها. في هذا التناثر ضياع وسقوط واستحالة إمساك بملمح. والملمح لا يصدر عن نسيج علاقات أو عن صدى لها.

ولنذكر في نهاية هذه الملاحظة السريعة أن ما قلناه هنا نكاد نلمسه في الكثير من النصوص الشعرية الحديثة.

قصيدة شوقي عبد الأمير

تترك قصيدة شوقي عبد الأمير «أمس التقيت بلاداً» طابع المراكمة، وتنهض ببناء يعتمد التكرار والموازنة في الايقاع. يخدم التكرار الدلالة، يوضحها ويصعد بها نحو ذروتها :

فتكرار الأمسية يؤكد حضور الذاكرة ويولد حساً بالزمن وبحركته، حركة الزمن هذه هي حركة في المكان أو حركة انتقال بين الداخل والخارج : بين الوطن والغربة عنه. إنها التقاء ومغادرة. لكنْ في حركة الانتقال يسقط الزمن كذاكرة، ومعها يسقط الشاعر.. يهيمن «النسيان» كزمن، ويتجوهر.

النسيان انعدام معرفي : **نسي الوجهُ الوجهَ**، أو وصول للمطلق : **أفتح في موتي نافذة للموت**.

يصل الشاعر إلى إظهار هذه الدلالة، لا عن طريق هذين التركيبين اللذين ذكرناهما وحسب، بل عن طريق التكرار لنسق معين من التركيب. وربما كان الوصول إلى هذين التركيبين ـــ فيما يحملانه من دلالة ـــ عن طريق هذا التكرار نفسه. غير أن التكرار عنده ليس تماثلياً، بليداً، راكناً في الزمان والمكان، بل هو تكرار يؤدي وظيفة إنتاج دلالة استمرار الحالة في تكاثفها حتى العدم والمطلق.

هكذا في أول أمسية **كان البحر صغيرا ملتفا بحمامات الليل البيضاء**.

وهو في أمسية سابعة (سبقتها طبعا أمسيات أخرى) يصل، بالزمن المتكرر لغة، إلى القبر.

كذلك النسيان يتكرر **لغة** حتى يصل، **دلالة**، إلى الانعدام.

التكرار في أساسه يؤدي وظيفة التمرس وبالتالي التثبيت، إلا أنه هنا يؤدي وظيفة الإلغاء، وهو بذلك ينتج دلالته الخاصة، ويتجاوز المجانية في اتجاه أن يكون ملمحاً جمالياً.

أما الموازنات في الايقاع فهي أيضا تنتج دلالاتها : تظهر هذه الموازنات في أكثر من موقع في القصيدة، وتتشكل في أكثر من صدى فيها. غير أننا نكتفي هنا بالاشارة إلى هذا النوع من الموازنة الذي يؤكد عليه الشاعر في المقطع الثاني من قصيدته مستعملا إيقاع المد المنتهي بالهمزة، وذلك في الالفاظ التالية : «الماء»، «العنقاء»، «الأشياء».

هذه الالفاظ تحمل في نهايتها إيقاعاً يعترض القراءة، ويفرض عليها التوقف حيث يتلاشى الإيقاع وينتهي في نبرة الهمزة. كأنه بذلك انتهاء الحياة أو وصولها إلى الموت في نبرة

الصدمة أو نبرة الرفض اليائس الذاهب في الصمت. هذا الإيقاع، بصداه هذا وبتكراره ذاك، يواكب تكرار النسيان في إنتاج دلالته.

على هذا المستوى تكتسب الأنساق في إنتاج دلالاتها جمالية خاصة، ولكن هذه الجمالية تبقى في حدود الأنساق قاصرة عن التجذر في بنية النص، في عمقها لتكون حضوراً طاغياً فيها يطال الحواشي كلها ويترقرق في الثنايا. يبدو لنا أن السبب في ذلك يعود إلى أمرين :

الأول هو بقاء المحمول الشعري في حالة تذبذب وهو يواجه اختراق الرؤية الانحسارية، والنفاذ منها إلى رؤية أكثر قدرة على قراءة الواقع في ديناميته. لعله يهادن هذه الرؤية في مظهر يوهم بتجاوزها. يهادنها مرتداً إلى أَناهُ ليعانقها في غياب المدينة (بيروت) الشعري.

حين تكون المدينة المرئية من الشاعر هي : البحر المحترق الذي نسي رماد الماء... والحائط الذي نسي وجه الشهداء. وحين يكون الزمن هو «هذه الليلة» التي يسقط فيها الشاعر من «مدن الشعر إلى كلمات الأرض»... حينذاك تبدو الرؤية متقدمة في اتجاه المساحة القائمة بين البحر ورماده، وبين الحائط ووجه الشهداء، وبين مدن الشعر وكلمات الأرض. ولكن بدل أن تتقدم الرؤية في هذا الاتجاه لتكشف ما في هذه المساحة، تبقى أسيرة الإلحاح على النسيان، تسقط في تكراره وتبقى المساحة، في هذه الرؤية الشعرية، فراغاً يغيب ما ينهض عليه.

أما السبب **الثاني** فيظهر في قصور المقدرة الشعرية عن منح محمول القصيدة خصوصيته. لقد انتجت الأنساق جماليتها في إنتاج دلالاتها، غير أن هذه الدلالات لم تجد في أنواع التشابيه والاستعارات ــــ التي تنهض بالصورة الشعرية ــــ ولا في أطراف هذه التشابيه والاستعارات قرائنَ توحي بالخاص في هذه الدلالات. إن بيروت أو المدينة تتجلى في النص في صور تصوغها مثل هذه المفردات : الشارع، الرصيف، الثورة، الطلقة، الشهداء، الطائر، القتلى، المحروقة، الحجارة، امرأة، الليلة، الاعداء، التاريخ، الغرباء، الوطن... ونحن لسنا بحاجة للتدليل على عمومية هذه الألفاظ سواء كمفردات أو كصيغة. بهذا يقارب المحمول في حضوره الذهنيَ في حضوره. بيروت في النص مدينة اللغة وليست مدينة الكلام الذي آن له أن يدخل إلى اللغة أو أن يداخلها. إن مداخلة الكلام للغة تتيح لنا أن نشم رائحة الخاص،

رائحة ما يسمى بتفاصيل المعاش وتاريخيته، لأن الكلام ينتجه الناس وهم يعيشون علاقات واقعهم الجديدة.

قصيدة الصائغ

لا يمكننا حين نقرأ قصيدة صادق الصائغ «بيوغرافيا» إلا أن نتوقف مباشرة عند الذي تقوله. فالقصيدة هادفة بإرادة الشاعر ووعيه. فهي تطرح، بوضوح، موضوعاً، وتبدي موقفاً من هذا الموضوع الذي تطرح. وهي إذا تتقدم إلى القارىء تحت عنوان «بيوغرافيا»، إنما تشير إلى زمنية هذا الموقف الذي يعبر عن تجربة، عن معاناة في واقع اجتماعي معين. من هذه المعاناة يخلص الشاعر إلى رؤية، ويبوح بقناعة يصوغها في قصيدته مفهوماً للشعر ولمعنى الجمال فيه.

لا يعالج الشاعر في قصيدته موضوعاً ذهنياً، بل هو يقول شعرا مَا يعيشه الشعر في علاقته مع وضعية اجتماعية ـــ ثقافية ظاهرة. وهو حين يقول هذه المعايشة ينفذ إلى ما تكابده الثقافة الشعرية ويفتح في الوعي طريقاً لها.

ففي «بيوغرافيا» يولد الشاعر رومنطقيا، وهو في رومنطيقيته مثالي يبحث عن الجمال ويظن أنه قائم خارج الواقع الاجتماعي وخارج الحقيقي في هذا الواقع.

غير أن الواقع المعاش الذي يعاني منه الشاعر يحمله على طرح الاسئلة. يسأل الشاعر عن هوية زمنه، وفي ظلال رؤيته الرومنطيقية الضبابية المرتبكة تبرز مسألتان :

الاولى هذه قدرة زمنه على توفير الشروط الحياتية العادلة للشاعر : **المأوى، الخبز الكافي**، الحب **الكافي**. والثانية هي قدرة زمنه على توفير الحرية : حرية الفكر والتعبير.

ولكن حين يصير الشاعر شاعراً يطرح الأسئلة : يتقدم «الحارس»، و«الشمطاء» و«معلمه»، رموز الثقافة السلطوية ليطرحوا سؤالهم عن هويته. لقد أصبح الشاعر موضع ظن.

حول الأسئلة التي تبدأ من الشاعر في اتجاه المعرفة والتي تبدأ من رموز الثقافة السلطوية ضد المعرفة تنبت جذور الأولى للثقافة، وتبدأ رحلة البحث :

... مساءلة الامواج
ومجالسة الكتب الممنوعة
والعدو إلى المجهول.

ومع هذا البحث يكبر الشاعر ويقرأ :

... **سفر التكوين ورأس المال وسفر الفقر والعصر.**

من موقعه المعرفي يتمرد الشاعر، تمرده هو تغيره الذي به يصير قادراً على تميز ثقافتين في الثقافة وعلى مواجهة واحدة منهما والذهاب في اتجاه الأخرى. يختار الشاعر ثقافة في الثقافة، ثقافة يصوغ بها مفهوماً للشعر يحدد دوره ويوضح معنى الجمال فيه. يثور الشاعر على أغراض الشعر الشكلية، يذهب في اتجاه البساطة والخطورة، أو في اتجاه الواقع الذي يرى. يكفي أن يكون الشاعر قادراً على قول ما يرى كي يكون القول غنياً. وكأن الواقع في غناه وفي حقيقته شرط كاف لقوله. إن الحقيقي لا ينفي الجميل. الحقيقي هو المعارض، هو الثوري لذلك فهو الإرادي الواعي.

حين يولد الشاعر في هذه الثقافة يسقط على يدي **الاموين بكاتم صوت.**

بهذا يعبر صادق الصائغ عن علاقة يعيشها الكثير من الشعراء ويعيشها الشعر في علاقتهما مع ثقافة سلطوية. الصائغ واضح في قوله ومباشر وعنيف. وهو في هذا كله يدعو لمذهب شعري يراه ضروريا للمرحلة. بعد الرومنطيقية، وبعد الواقعية المناهضة للشكل، وبعد الشكلية الخاوية، يدعو إلى «الشعر». الشعر الذي لا يتعارض فيه الجميل والحقيقي، بل الشعر الذي يكون **الحقيقي فيه هو الجميل.**

يقف صادق الصائغ في دعوته عند عتبة المرحلة، ينظر فيها، ويلتقي في نظرته مع فكر نقدي يرى رؤيته. يتقدم هذا الفكر في القصيدة، يكتسحها، يحتل العلاقات فيها حتى الحواشي، يطال السطح حتى لا جدوى البحث عنه.

هل يمكنني القول إن هذا الفكر ينتظر بَوْحاً بأنواع تجلياته؟ أو يترقب مقاربة حضوره الخفي؟

1) ممكن أن تعد الصورة الشعرية بنية جزئية في بنية النص الكلية.
2) قصدنا بالوحدة التركيبية ما هو أكثر من جملة ولكن بشكل بؤرة دلالية.

وكل الجهات التي حددتني غدت واحدة *

محمد شمس الدين

قراءة النص أم قراءة المرجع

في هذه الحلقة من قراءات شعرية نتناول قصيدة « .. وكل الجهات التي حددتني غدت واحدة » للشاعر محمد علي شمس الدين ، وهي من مجموعته التي أنتجها خلال العامين الأخيرين، أي فترة الحرب في لبنان . هذا الخيار الزمني للقصيدة لا يستهدف، كما قد يتبادر إلى ذهن القارىء، رؤية تغيير ما أحدثته الحرب في بنية هذه القصيدة ـــ ولا في غيرها من القصائد ـــ لأن مثل هذا الاستهداف يعني أمرين :

☐ **الأول** هو إفتراض تغير آلي في بنية القصيدة يتبع تغيرات الواقع الاجتماعي أو ينتج عنه مباشرة. ونحن، كما نحاول، نريد أن نكون بعيدين عن مثل هذا الاستهداف، لأننا بعيدين عن مثل هذا الافتراض لعملية التغير الآلي. ولئن تركت الحرب اللبنانية بصماتها على هذا النتاج الشعري أو على بعضه بنسب متفاوتة وبأشكال مختلفة، فإن هذه البصمات ليست أهم ما نبحث عنه، لأنها ليست أهم ما تركته الحرب في هذه القصائد. بل لعل الأهم منها هو هذا الاعتمال الذي حملته بعض القصائد، أو هذه المواجهة ـــ وإنْ في حدود خصائصهما الراهنة ـــ لمعنى دورها ولأهميته، لموقعها في هذا العالم المحترق، لعلاقاتها بالواقع الذي يموت ويولد كل لحظة أمامها. أو لنقل، هو علامة الاستفهام الكبيرة التي طُرحت في هذه القصائد، حول معاني كثيرة، أبرزها الشعور بالغربة والوحدة واليأس.

* مجلة **الطريق**، ع 5 ـــ 6، 1977

لقد تركت الحرب للقصيدة سؤالاً ورسمت علامة استفهام كبيرة على طوال المسافة الممتدة بين القول الشعري والآخر، أو بين القول الشعري وعملية التحول الاجتماعي، أو بينه وبين معنى الثقافة.

كانت الحرب كسراً على أرض الواقع انفتحت عليه أعين الشعراء ـــ أو أعين بعضهم ـــ وانفتحت حتى طالت نتاجهم فنظروا إليه بمخيلة مشحونة برؤى جديدة تقتحم الذاكرة لتختلط فيها الصور وتقلق، بحثاً عن منفذ أكثر إتساقاً في قول واقع يتفجر ويحبل بالتفجر، لعل البحث عن هذا الاتساق يصل بصيرورة التفجر إلى ولادة جديدة .

أنْ يقلق النتاج ، أنْ يعاني علامة إستفهام يعني أنه يحمل إمكانية التغير، جرثومته، وإن كان ما زال، كمادة منتجة، إستمراراً لما كائنٌ .

إن ما راكمته الأحداث خلال هذه الحرب، والذي راح يتبدى في تغير خريطة العلاقات الاجتماعية على مختلف مستوياتها وأشكالها، وبالتالي في تغير الأجواء النفسية وعوالم الرؤى والخيال والأحاسيس، يشكل عاملاً موضوعياً لتحقق إمكانية التغير على مستوى بنية القول الشعري، ولئن كان هذا العامل الموضوعي ما زال يتكون، ينمو قَلِقاً حيناً ومتفجراً حيناً آخر، فان القصيدة، بما هي إنتاج علاقات، وبما هي قول الأبعاد وأكثر عدد ممكن من الاحتمالات، أي بما هي استشراف الزمن الآتي، ليست وجوداً خارج عامل التغير الموضوعي، ولا تابعا في الزمن له ، بل هي محاولة دائمة في أن تكون حضوراً فاعلاً فيه ، وفي الوقت نفسه شكلاً من أشكال تجليه.

إن القصيدة إذ تحمل قلق قول الواقع، تحمل بالضرورة إمكانية تطورها. إنها في مثل هذه الحال معاناة تبحث عن أفضل قدرات الكيف الشعري.

☐ **الثاني** : هو النظر إلى القصيدة من الخارج، وبالتالي تقييدها، وشدها إلى ما هو ليس فيها أو ما هو ليس معاناتها: ونحن في قراءتنا الشعرية ننطلق مما تقدمه القصيدة، مما هو معاناتها المركزية، لنرى إلى بنيتها، عالمها، أفق توجهها، وبالتالي إلى منطق حركة نموها، تطورها الذي بالامكان أن تذهب فيه بعيداً.

إن قراءة القصيدة بهدف جرها إلى محاور جاهزة، هي خيانة لها. إن لكل قصيدة محوريتها، بؤرة انبنائها والتي إنطلاقاً منها يمكن الدخول اليها، إلى عالمها، قصد كشفه والوقوف على قدرتها في قول ما تريد قوله.

على أن قراءة القصيدة إنطلاقاً مما تقدمه لا يلغي معياراً نقدياً يتحدد به هذا القول، كما تتحدد به قدرته كقول شعري، والذي هو في المفهوم العريض قدرة القصيدة على قول المعاني واختزان أكثر ما يمكن من الأبعاد والايحاءات، والذي هو أيضاً في هذا المفهوم موقع القصيدة من مسار حركة التطور وقدرتها على الفاعلية فيه.

إن البحث عن التغير في القصيدة هو أيضاً بحث عما تحمله من إمكانيات هذا التغير والذي هو أحيانا قلقها. **إن التغير حركة تُجاوزٍ من الداخل** لا تلغي ضرورة توفر العامل الموضوعي، بل قد تكون هذه الحركة من مقومات توفره.

ولئن كانت المعاناة المحورية في قصيدة حسن عبد الله «من أين أدخل في القصيدة » هي محاولة الخروج من هذا الانغلاق الشعري على الذات إلى القصيدة ــ المدينة ، فإن قراءتنا لها كانت محاولة كشف هذا التناقض المطروح بين الذات والواقع كعلة تعيق الدخول في المدينة وبالتالي الوصول إلى أبعاد الواقع واحتمالاته ليكون للقول الشعري قدرة ممارسة فاعليته .

ولئن كانت هذه المعاناة في قصيدة محمود درويش «أحمد الزعتر»، هي إنتاج القضية ــ المأساة الفلسطينية ــ شعراً، فإن قراءتنا لها كانت محاولة كشف هذا التلاحم العضوي بين الفكر وشكل قوله كانبناء يتحرر من ذاتية الشاعر ــ بالمعنى الفردي ــ لينمو في اتجاه ملحمي، يقول القضية في خصوصيتها المرحلية ويشير إلى قدرة القصيدة على الدخول في زمن التحول المطروح أمام الشاعر.

إستمراراً في الحاولة نسأل: ما هي هذه المعاناة المحورية في قصيدة محمد علي شمس الدين التي نقرأ؟ كيف انبنت هذه المعاناة شعراً؟ ما هي خلفيتها؟ قدرتها؟ أبعادها واحتمالاتها؟ لعل في محاولة الوصول إلى إجابات على هذه الأسئلة محاولة للذهاب مع القصيدة في أفق إمكانيات التغير وتوجهاته.

تتألف القصـيدة من ستة مقاطع محددة، من قبل الشاعر، بالأرقام، تتمحور هذه المقاطع حول معادلة واحدة واضحة تقوم بين الموت والغناء، وتشكل هذه المعادلة المعاناة المركزية في القصـيدة.

ففي المقطع الأول يقبل الشاعر الموت كاتجاه يفرضه واقع هذا الوطن، وحين يسأله صاحبه:

فهل أنت مثلي غدا ميت في المدينة.
قلت هذا اتجاهي
من النهر حتى احتراقاته في الخليج.

وفي المقطع الثاني، ومع قبول الموت إتجاهاً، يعلن الشاعر معادلته :

أن نغني
إذن
أن نموت.

في المقطع الرابع تتكرس المعادلة فعلاً يمارسه الصديق:

ولما هوى... مال نحو الغناء.

أما في المقطع الخامس فإن القصـيدة تحاول أن تقدم المعادلة في حالة جديدة، فتجعل الغناء تعميماً جماعياً، تجاوزاً للموت نفسه . إنه حالة إستمرار على الموت ، إنه الباقي في العود.

وعدنا نغني لمن لا ينام:

. . . .

إذا كانت هذه المعادلة هي معاناة القصيدة فمن المفترض أن تكون أيضاً منطق نموها وحركة انبنائها. إن إقامة المعادلة بين الموت والغناء هو حركة نمو القصيدة، إذ ليس وصول الموت إلى أن يكون غناء الإنبناء معنى الموت في صيرورته غناء، وليس إنبناء معنى الموت هذا سوى انبناء القصيدة نفسها في بلورة هذه المعاناة ــ المحور، وفي تأطر ما يمكن أن يحمله هذا المعنى من أبعاد وما يوحي به من احتمالات، حول هذه المعادلة ــ المحور.

وعليه نسأل : كيف تجلت هذه المعادلة في انبناء شعري في القصيدة ؟ وهل امتلكت هذه المعادلة شرعيتها في هذا الانبناء؟

تشير القصيدة صراحة إلى أن الموت الذي تحكي عنه هو موت الانسان، الجنوبي، موت من شرب وَحَل الأقدام، موت من عبر «إلى دورة الخبز باب المدينة»، وهي بهذه الإشارة تستهدف شحن صورة الموت ببعد إجتماعي يتجلى فيه حرمان الجنوبي ومأساته .

وإغناء لهذا البعد الاجتماعي، ترمز القصيدة إلى حياة الانسان الجنوبي المهدورة على شتلة تبغ بالصورة التالية :

ولكن حين مات
شاهدوا بين عينيه شكلا غريبا على
شتلة التبغ أو صورة ؟...

شتلة التبغ رمز يحمل إيحاءات عديدة ويفتح الباب واسعاً على ما في حياة هذا الانسان من بؤس واستغلال، على ملامح التعب، على الحزن المستقر في العيون، على الابتسامة الذابلة، وعلى عرق الجبين المجبول برائحة تراب الأرض والتبغ .

والموت في إطار هذا الزمن مبادرة.

كان لا يشتري التبغ قبل الرصاص.

فعل يتحرك من موقع إجتماعي معين وينطوي على ذاكرة الظلم والحرمان، وهو في تحركه من هذا الموقع تعبير عن موقف يرفض هذا الواقع ويذهب في إتجاه الحلم الآتي ببديل الواقع المرفوض. وهذا يعني أن فعل الموت المنطلق من هذا الموقع هو أيضا فعل الحياة، وإذا كان الموت صمت الحياة فإن الغناء هو صوتها .

ولكن هل هذا التحرك هو تحرك الفعل في القصيدة وحدها؟

إن التدقيق في هذا السؤال يجعلنا بالفعل نفكر في حجم الايحاءات والأبعاد التي يمكن أن تحملها هذه الصور إلى قارىء لا يعرف الجنوب! فماذا تعني كلمة جنوب التي كررها الشاعر مراراً بقصد الترميز؟ وما هي مأساة الجنوب وهل تختزن شتلة التبغ، بما هي شتلة تبغ ، والمرسومة « شكلاً غريباً » بين العينين، إيحاءً واسعاً وعميقا بها؟ إيحاء تنبض هي به ويتفجر من باطنها .

مع هذا التساؤل نشعر وكأن الصورة تتوكأ على ذاكرة قارىء يعرف الجنوب، وعلى ما يمكن أن يستيقظ في مخيلته من صور الحرمان وتاريخه ... بهذا التوكؤ تتكشف عمومية الصورة ومحدودية الرمز فيها، فتضيع خصوصية المعاناة لقضية الجنوب أو للإنسان فيه في عمومية المؤشر والرمز، وتبدو شرعية المعادلة كشرعية ممنوحة من القارىء في علاقته بالمرجع أو من الشاعر حين ينتج القصيدة من موقع القارىء .

ويظهر أثر هذه العمومية في الوصول المباشر والسريع إلى المعادلة، وكأن هذا الوصول ليس قولَ القصيدة ينمو بها، بل هو دخول عليها، إنه تعميم الجنوب، صوت غريب يدخل القرى وتنقله الأم إلى طفلتها وهي تغني لها في الظلام.

ومع دخول المعادلة على القصيدة ينكسر الخيط الداخلي لنموها، ويتخذ إنتاج هذه الصور طابع المونتاج الذي تنمو فيه الصور بتكسرها. وقد نشعر، مع هذا التكسر، بظاهرة التشكيل تعرش على القصيدة لتخفي في ظلالها عمومية المعاناة ولتقيم التوازن بين خصوصية تعلن عن حضورها وهي غائبة، وبين عمومية يبغي إختفاءها وهي حاضرة.

لنعد إلى المعادلة ولننظر إلى إستمرار تطورها في القصيدة.

قلنا إن الموت من الموقع الذي تحدثنا عنه يحمل بعداً إجتماعيا ، هو إرادة الحياة ، وبذلك يمتلك شرعية إقامة المعادلة مع الغناء .

غير أن القصيدة في قسمها الثاني تحاول أن تقيم هذه الشرعية في بعد آخر يمتد في فعل الموت نفسه ، ويتسع حتى يغطي مساحة النظر . فالموت دم يملأ صحن الشاعر ، وجريدة يقرأ فيها : « ... سطور الجثث . وما خبأ الدود بين السطور » وطريقا يعبرها إلى دورة الخبز .

فعل الموت إذاً ينتشر حضوراً في مسافات الحياة وفي سويعات الزمن ، يتضخم ... وهو في إنتشاره وتضخمه يطمح في أن يكون فعلا مأساويا ليجد في مأساويته إنتصاره .

ولكن كيف يجد الفعل إنتصاره في مأساويته ؟ هل يجده بانتشاره وتضخمه ؟

إن الفعل يصل إلى المأساوية حين تتمكن حركته من كشف الوجه الآخر للقضية التي تقول ، أو حين تتمكن من الإيماء إلى هذا الوجه ، أي حين تنمو في التناقض وبه ، حين تكشف بطن الظاهر ، تفضح الظاهر فينهزم في فضيحته لينتصر ظهور الحقيقة .

ليست مأساوية الفعل في انتشاره وتضخمه ، فقد يثير مثل هذا الفعل ، أو تشكله في صورة الأسى ، أو قد يبعث فينا مشاعر حزن رومنطيقي ، ولكن هذه المشاعر ليست مشاعر مأساوية . المأساوية في الفعل هي تناقض حاد فيه بين حركتين متمايزتين ولكن غير منفصلتين ولا منقطعتين ، بل إن الواحدة منهما تنحو بالأخرى وفيها . وعليه فنحن نسأل :

مع من يتصارع الجنوبي في موته ؟ هل يتصارع مع الحرمان ؟ وبالتالي هل نستطيع أن نعد الحرمان بمثابة الحركة الثانية في فعل الصراع ؟ أوَلَيس الجنوبي وحرمانه في صف واحد ، في حركة واحدة ، وفي صراع مع حركة ثانية هي خلف هذا الحرمان ، بل هي سببه ؟ ألا نرى أن الحرمان هو نتيجة أو فرز لحركة ثانية يتصارع معها هذا الجنوبي على أرض الواقع الذي يعيش ؟ أين هي هذه الحركة الثانية في القصيدة ؟

لا مسافة بين الجنوبي وحرمانه يمكن أن ينهض عليها الصراع . إن الجنوبي هو حرمانه ، والمسافة قائمة بينهما وبين أسباب الحرمان ، والتناقض المأساوي يتحرك على هذه المسافة وفي العلاقة بين من يتصارع عليها . أي بين من يناضل لهدمها وبين من يستميت لاستمرارها ، بين من يريد التحرر من الحرمان بهدم أسبابه وبين من يتمسك بهذه الأسباب للحفاظ على امتيازاته .

ما معنى اذاً أن يتصارع الجنوبي مع الحرمان ؟ أو ما معنى أن يرشح الحرمان لأن يكون الحركة الثانية في الفعل ؟ معناه أن القصيدة ــ دون أن تقصد ــ تجوهر المظهر لتخفي في هذا التجوهر جوهر المظهر .

في تجوهر المظهر يغيب الصوت الآخر من القصيدة ليتحكم صوت واحداً فيها ، في حركتها ، ليبقى واحداً مهما تعددت صوره . ولعل غياب الصوت الآخر هو الذي يفسر لنا هذا الانتقال السريع في الفعل . فمن فعل : « قرأنا سطور الجثث »، ومن الاحتمالات المطروحة بين: « نحاول خبزاً... أو نموت فنعذر!»، أو بين الانتصار والخيبة . ومن فعل : « وجدنا الضواحي توابيت للنائمين » ، إلى فعل : « غرسنا على جمجمات الطواغيت أعلامنا » ، أو بالأحرى إلى **ردة فعل** تفيد إعلان الانتصار أكثر من الانتصار .

هكذا يطرح السؤال : أين النمو الشعري لهذا الانتقال ؟ نسأل عن النمو الشعري لأنه هو القادر على أن يصلنا بالمعادلة ، بموقف من يصنع من موته غناء ، **فنخطو** نحو هذه الحالة الجديدة التي أرادت أن تقولها القصيدة والتي هي معاناتها ، حالة صنع الغناء من الموت ، ندخل المعاناة ، نحملها ونعيشها **بقناعة شعرية** ، نقبل الموت ونخطو به نحو الحياة ، نخطو به في القصيدة ، في الفعل ، ونخطو والقصيدة في اتجاه التغير ، نذهب في الحلم ، نغني ، إذاً نموت . يبقى أن القصيدة أسمعتنا غناء ، إيقاعا حزينا كان يتراجع صداه في تساؤلها الملح .

هو القلب .. أم حفنة من دخان القرى ؟

هذا التساؤل الذي ظل يتراجع في قلوبنا وهي تختزن دخان القرى المحترقة .

الشعر، اللوحة
الشعر، اللغة *

قراءة في ديوان «في اتجاه صوتك العمودي»
لمحمد بنيس

مجموعة قطع، رسوم ولوحات قوامها الكتابة بخطوط الزخرفة العربية، تتحصن في أشكال هندسية مختلفة، نراها على مدى مائة وتسع عشرة صفحة. يستدير بها الشكل، يستطيل، يعلو، ينحدر كنزيف، يتراص في رقعة من بياض الورق، يتراجع، ويتكوم في زاوية صغيرة، ويدع الباقي أفقا أو هامشا واسعا لقراءة في الصمت، في وهم الفراغ. تتقدم الكتابة في هيئة جميلة على تنوع كأنها تعويذات أو تمائم من السحر تمتنع عليك إذ تغريك بها، وتنالك في أعماق الذاكرة إذ تهم بإهمالها.

هذه هي الانطباعات التي يمكنني أن أقولها عن ديوان الشاعر المغربي محمد بنيس : «في اتجاه صوتك العمودي»(1).

وحين نتجاوز هذه الانطباعة، دون أن نلغيها، لنقرأ اللوحة ـــ الشعر، يجيء أول القراءة شعورا في اتجاهين :

☐ **الاتجاه الأول** : تذكر بهذه القصائد «Calligrammes» التي كتبها الشاعر الفرنسي أبولينير (Appollinaire) في الربع الأول من هذا القرن (1913 ـــ 1916)، قصائد «للسلم

* جريدة **السفير**، 27 /4 /1980

والحرب» وجسَّد في شكل إخراجها، رغبة الشعر في التحرر. كما عبر عن موقع القصيدة خاصة، والكتابة عامة، من السينما والفوتوغراف والراديو وغيرها من أدوات نشر الثقافة وبثها عن غير طريق الكتابة، فطرح، بذلك، السؤال حول الكتاب كموضوع في إقامة الحضارة(2).

يقدم أبولينير قصائده بأكثر من الكتابة، يقدمها في أشكال تقول معناها، نذكر كمثال واضح على ذلك قصيدته : «الحمامة المطعونة ونافورة الماء»، التي تتشكل كلماتها في رسم يوحي بصورة الحمامة وبصورة الحياة في انبجاسها وتحدرها الرافض. كما نذكر أيضا قصيدته «إنها تمطر» التي تأتي كتابتها على شكل خيوط مياه المطر المتساقط. في هذه الكتابة ــ الرسم تتعرض الكلمة للتكسر فتنتثر حروفها وتفقد ترتيبها المألوف.

هل ينقُل بنيس التجربة ؟ هل هي سوريالية الشعر العربي المعاصر الجديد تقول رغبتها في التحرر كما قالته يوما قصائد الغرب وتقول ثورتها على القمع تمارسه السلطة ويمارسه الماضي حين تشومه السلطة وتجعل منه استمراراً يخفي تسلطها ويكرس بقاءها في إلغاء الحاضر ؟

قد يبدو الأمر كذلك لأول وهلة، ولكن حين نمعن النظر في تجربة بنيس نراها، مختلفة، متميزة ومغتنية ببعد جديد يربطها بواقعنا العربي وبقوله.

يعمل أبولينير على تقديم القصيدة في رسم يقول معناها. يوظف الرسم، بالدرجة الأولى، لهذا المعنى ليجعل المقروء مرئياً، والشعرَ ــ القراءةَ ــ الشعرَ ــ اللوحةَ. فينقل الايقاع من السماع إلى النظر. وتبدو المسألة من هذه الناحية كأنها مقارنة لثقافة يتنبأ بها شاعر يعيش هجوم الثورة الصناعية وهيمنة التطور التقني على حضارة العصر.

هذا الهم البارز عند الشاعر الفرنسي، لا ينسينا خصائص أخرى ــ ليس هنا مجال الكلام عليها ــ تتميز بها قصائد «السلم والحرب» التي جاء قسم كبير منها مكتوبا بشكل عادي.

تختلف التجربة عند بنيس إذ يبرز الخط العربي ــ المغربي المشجر في الواجهة رمزاً غنياً في كتابة الشعر ــ اللوحة، ومن هذا الخط ينبت :

☐ **الاتجاه الثاني** : وهو شعور بالانحدار نحو ماض سحيق، نحو زمن نقف فيه خارج النص ونقرأ خارج القراءة، نحو زمن اللغة فيه خطوط، والكتابة لوحة، والجمال معادل

للحكمة... ونحن في هذا الزمن ذاكرة بكر وطفولة يستحيل عليها الوصول إلى الحكمة واختراق الكتابة ـــ السر : نهرع إلى الآباء والأجداد، نستعين بهم ليقرأوا لنا من ذاكرة الحفظ والتراكم، فنستمر بالتكرار ويتراجع جهد المحاولة في خلق الذات الجديدة.

في هذا الاتجاه تنهض صورة واجهات المساجد وجدرانها الداخلية. تنهض صورة اللوحات المعلقة فوق مداخل القصور والمنازل المسورة بالحكمة. ونرى إلى الرسم ـــ الكتابة يختزن قدرات التشكيل، ويستبطن موهبة الرسم والتصوير ويمنحها روحها العربية الخالصة.

ينهض زمن الماضي في ديوان ينهض ضده. ذلك أن هذا الزمن لم يكن لينهض في رمزيته إلا من موقع يسير ضد الذهاب «في اتجاه صوتك العمودي». من هذا الموقع يتمرد الشاعر محمد بنيس. يحمل لغته المعاصرة ويذهب في اتجاه التجريد. التجريد إطار له لغته التي هي هذا الشعر ـــ اللوحة، وهي في خصوصيتها هذه لا تنال من الشعر ـــ اللغة و لا تأتي على حسابه بل تكتفي بجعله ممتنعا على القراءة السهلة. ومع هذا الامتناع يغيب النص الشعري المعاصر في الخط، يصير لوحة جميلة أولاً. تعلن اللوحة تمرد اللغة. ويأتي الامتناع نوعاً من الاعتصام في الحاضر، يرفض الذهاب في اتجاه الماضي ويقيم منه شاهداً عليه.

ليس الصوت العمودي صوت الشاعر، بل هو «صوتك»، أنت المخاطب وأنت القارىء. وليس هذا الصوت بحور الشعر وأوزانه بالضرورة، بل هو هذا الماضي بإيحاءاته السكونية وبموروثه «الكسيح»، تبعث أجواؤه هذه الخطوط حين ترتسم كتابة تتغرب فيها اللغة.

تتغرب القصيدة ـــ اللغة في ماضويتها لا في لغتها المعاصرة، ينهض الحاجز بينها وبيننا حين تذهب في اتجاه ماضويتها. تتبدى القصيدة ـــ اللغة مجرد كتابة في عين القراءة السهلة. تغيب اللغة ويبقى مؤشرها. الجمال هنا ذاكرة مرئية ونحن نعيش عجز القراءة وجهل اللغة. وفي ذلك نستبين في مسألة التعامل مع القصيدة المعاصرة حكمة للغموض.

هل تقصد الشاعر المبالغة والتواطؤ في التدليل على هذا الممكن ؟ ربما ! فهو إذ يعطيه شكله الجسدي الجميل يستنزف قدرته على إثارة إعجابنا به ويعري أبعد نقطة من سره، يفضح «تقديس ما هو كسيح من التراث» ويقوض «صناعة شعرية وارمة، ومتخاذلة، ومستسلمة، جعلت من الماضي مستقبلها»(4).

حين تتمادى الخطوط في تشجرها المتداخل وتغرق في مشاغبتها، يترسب الشعر المعاصر في تمنعه على القراءة، في عزلته. يصير التعامل معه تعاملا مع الغائب أو تعاملا مع عجزنا الذي يتبدى معه المعاصر غائبا في حضوره الشرعي. وبذلك ينوضع العجز في العلاقة مع الماضي الذي يلبس أبهى حلله، ونلامس سر صعوبة التحرر من العجز في الوجه البهي من الماضي، وفي استقرار هذا الوجه في قلب الذاكرة التي تشدنا إلى زمنه بوشائج من الحنين الصعب، كيف يمكن أن نقارب المعاصر من هذه المحصنات، وهل يمتنع المعاصر من الشعر بحق له لا عليه ؟

نتجاوز هذا الشعور، وندخل في قراءة شعر بنيس، نقرؤه في الكتابة العابقة بمناخات هذا الخط. نقرأ القصيدة ــ اللغة التي ترسم كتحررها وتفتح باب الامكانية لأكثر من قراءة.



يهدم بنيس السطر الحديث العادي. يفتح فعل المجيء «أتاني» على أكثر اتجاه، يفتحه : على اللون (أتاني اللون)، على الرقص (أتاني الرقص)، وعلى الغناء (لمحة غنيت). يغير اتجاه البدء بالقراءة. يشرع الصفحة على الاتجاهات الممكنة كلها، ومن ثم يدخل «الميدان»،

ويذهب في اتجاه محدد من داخل رؤيته وأحاسيسه، من داخل قلبه وحنينه. يدخل في اتجاه «الأحباب»، فيقول متابعا :

وفي الميـدان
ملأت العين بالموال والأحباب
جريت إلى الذين تواعدوا أصبحا مع الأشجار (5)

يدور بنيس السطر الشعري، يغلقه، فقط عندما «أصبحت هذه الطرقات»، «كل الطرقات»، «ملغومة» ومحاطة بـ «ناقلات الموتى، صفارات الانذار، جرحى، عمالا سجناء، طلبة أحياء». أو عندما «أصبحت»، في دائرة أصغر، محاطة بـ «غضبا جوعا عصيانا بارودا سرطانا طاعونا ومتاريس الفقراء». هذه الكلمات والعبارات تشكل رسم الدائرة الذي يحيط بـ «كل الطرقات» ويحاصرها أو يحتجزها في وسطه، وبالتالي فإن هذه الكلمات والعبارات تترك لك مجالا لقراءتها من أي نقطة أردت من نقط الدائرة. إنها كالسور الذي لا يعرف بداية له أو نهاية. والتعامل معها حركة التفاف مستمرة لا خروج منها إلا بكسر الدائرة وتحرير «كل الطرقات» القابعة وسطها.



إن كسر الرسم الدائري يبدأ في قراءة لغة هذا الرسم، في الدخول إليها، في معرفة صراعيتها. خارج الدائرة تبقى كتب الشاعر ودواته المشتعلة، لا لتنفصل عنها بل لتراها. هكذا يأتي الرسم المرئي استكمالا للكتابة، لا معادلا لها، كما يأتي استمرارا للمعنى ونحوا به، لا تكرارا أو شكلا آخر له. كما هو، وفي جزء منه، في تجربة أبولينير لا تأتي وكأن الرسم المرئي هو قدرة القصيدة على أن تقول تحررها المقموع.

تغادر لغة القصيدة حرفها الواضح وشكلها الصريح لتَجِدَ في متاهات الزخرفة الخطية، وفي ظلالها الصامتة، هدوء اللقاء مع التمرد. وإذ تعيق الزخرفة حوارنا مع هذا التمرد تدينها. تدخلنا الرموز في فعل الادانة ويبقى الشعر محتفظا بالتباس السر فيه. وإذ نحاول الكشف، لا يمكننا إلا أن نراه ذاهبا في اتجاهين :

في اتجاه الماضي يرفضه ويقدم منه وجهاً لا يخلو من جمال.

في اتجاه الحاضر يعانقه ويلتحم به ويعيق مقاربتنا له.

في الاتجاه الأول يُوظف الرفض في إقامة علاقة جديدة مع موضوع الرفض، علاقة تهدم الجمود وتعيد صياغة الجميل.

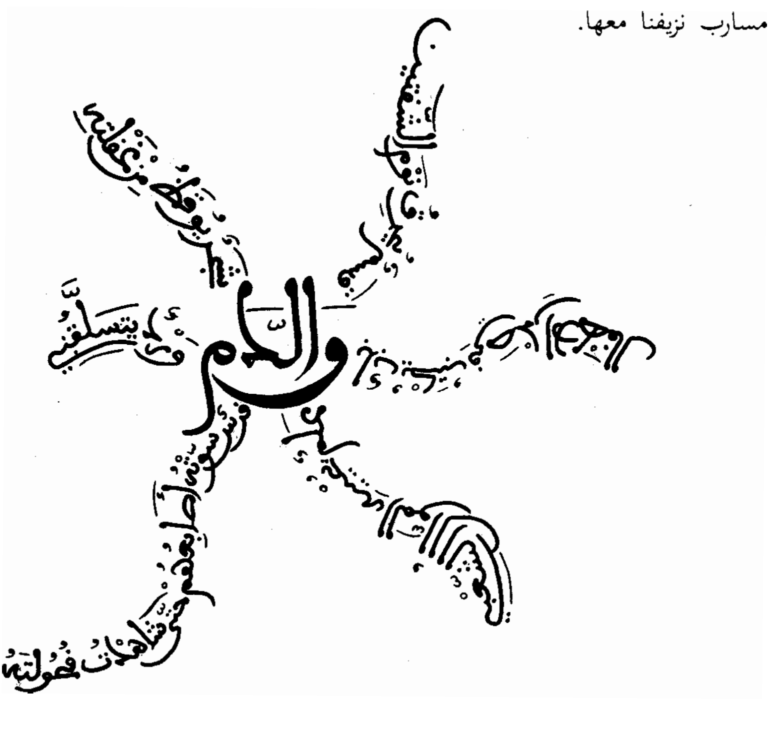
في الاتجاه الثاني ترتفع القصيدة برفضها فوق القمع السياسي، تشرف عليه من علو، تبني القراءة الصعبة للواقع الصعب، وتنتج مفاتيح الوصول إلى السر، إلى ما يكشف حقيقة المعيش. وحين نضع يدنا على هذه المفاتيح نقرأ لغة الشاعر، وتصير القراءة قراءتنا :

أصبحنا الآن
في ألق الحرج على رأس الرمح
رايات معلومه
وأناشيد تعرِّي القلب
هذا صوتي مرفوع ألوية بين الدم والنخله
يأتي مغسولا بالحناء
بمناشير العمال
وأغاني الفلاحين

يأتي مضغوطا في خزان الرفض
ومياه أبي رقراق
مسحـورا
مـأسـورا
ميسـورا
ثم الآن(6)

تنتهي القصيدة بهذا النزيف من الكلام المضغوط في خزان الرفض، فيقول الرسم ما لا تقوله اللغة.

عندما نمسك بمفاتيح القراءة ونتجاوز صعوبة الرسم ــ الخط، ونملك قدرة الحوار مع الشعر ــ اللوحة، ومع الشعر ــ اللغة. تتألق قصيدة بنيس جبارة في رفاهتها، نقية في تعقدها، تطالنا في أكثر من موضوع من مواضع همومنا المعاصرة حتى لا ندري كيف نمسك مسارب نزيفنا معها.



ندخل في قراءة القراءة، نصل إلى هذه الحميمية الآسرة في الخطاب، نصل إلى هذا الالتحام في العلاقة مع الآخرين. يأتي السؤال :

هل صحوت الآن
هل رأيت الآن
أنهم في كفك ينتشرون
وعلى أهدابك ينتقلون .

ومن هذا السؤال، من هذا التلاصق الداخلي نسمع :

ويعيدون الأعراس إلينا من أبواب
المحكمة الكبرى
من ريح الرايات الحمراء
ويشتعلون(7)

ونرى إلى الانسان كيف «يكون إعصارا أكثر يوم الغربة والاعصار»(8) ونفهم ما معنى أن يهدي الشاعر ديوانه «إلى الأصدقاء المبعدين عني».

وفي نهاية هذا التقديم يجيء السؤال حاراً وحائراً : كيف يمكن لأبناء شعوبنا أن يقرأوا شعرهم هذا ؟

الهوامــش

1) صدر عن مطبعة الاندلس، الدار البيضاء. نهاية عام 1979
2) أنظر مقدمة ديوان أبو لينير بقلم ميشال بوتو.
3) انظر قصائد أبو لينير في ديوانه المذكور.
4) محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**. دار العودة، بيروت 10 /9 /79. ص 46.
5) محمد بنيس، **في اتجاه صوتك العمودي** ص 19.
6) المرجع نفسه ص 44 مع الاشارة الى أني أعدت كتابة هذه الابيات وغيرها مما أدرجته في نصي بالحرف العادي.
7) المرجع نفسه ص 50
8) المرجع نفسه ص 52

حضور الخارج وانكساره
في الشعر العربي الحديث

قراءة متأنية في كتابات نزيه أبو عفش

الشاعر الشجاع، رغم اليأس، نزيه أبو عفش.

قرأت كتبه الاربعة، ثم أعدت النظر فيها حسب تعاقب زمني، بحثت عنه في التواريخ التي غالباً ما يُذَيِّل بها قصائده وكتاباته، فوجدت لها هذا الترتيب التقريبي الذي سأورده وفقاً لتاريخ الكتابة لا النشر.

1 ــ **أيها الزمن الضيق، أيتها الارض الواسعة**، وهو مجموعة قصائد تقع كتابتها بين عامي 1974 و 1976. لكنها نشرت عام 1978[1].

2 ــ **الله قريب من قلبي**، ثلاث قصائد يعود تاريخ كتابتها الى ما بين عامي 1975 و 1976. ونشرت عام 1980[2].

3 ــ **تعالوا نصرف هذا اليأس**، وهو، كما تقول، «كتابات ما بين 1977 ومطلع 1978». ونشر عام 1980[3].

4 ــ **كم من البلاد أيتها الحرية،** قصيدة طويلة مذيلة بتاريخ شباط 1979 ونشرت في العام نفسه[4].

بإمكان القارىء أن يلاحظ معي ان عام 1980 هو بمثابة عام الإفراج عن كتابات سابقة، كتابات دفعها الشاعر الى النور بعد أن كتب ونشر قصيدته الطويلة الدالة بشكل خاص، والجميلة، في نظري، بشكل خاص، عنيت قصيدة «كم من البلاد أيتها الحرية».

هذه القصيدة أرى فيها سؤال الشاعر الذاهب باتجاه الحرية، والتي يبطن اليأس فيها شجاعة، أو التي يصدر الألم فيها عن شجاعة لا في الموقف بل في الكلمة، كأنها تريد، بإلحاح، أن تعرف حجم الضوء وحجم الارض اللازمين لصب كل الحقد، أو كأنها تبحث عن حجم، لا تجده، لتصب فيه حقداً ولتقول به ألماً لا حجم لهما.

أختصر فأردد هذين السطرين لأشير الى ما لايمكن الاكتفاء بالاشارة اليه :

يقول الشاعر بعد ثلاثين صفحة من الشعر الذي تحمله أسئلته عن الذي «يحدث» و «يصير» «في المنازل وعلى الأرصفة في السماء وعلى الأرض»، عن مصدر الرصاصة، عن العدالات الكاذبة والتي تشيخ، عن هذا الذي «تحت إبط العاهر» «بين حذاء نابليون وباطن القلب»، عن الوقت اللازم «لإثبات الألم»، عن هذا الذي يحدث في عيني الإلٰه، عن صلاحية أقلام الشعراء «لاختراق قشرة القلب».. يقول الشاعر بعد هذه الأسئلة وغيرها :

.. يا لتعاسة الأرض
نتذكر الخونة ونبصق عليها!
يا لتعاسة الكلاب
نتذكر الجلادين ونرض أضلاعها بالأحذية!
ونعرف لماذا لا تسقط النيازك في الظهيرة
ونعرف لماذا تخجل القرنفلة من التفتح قبالة العين

ثم ومن هذه المعرفة يعود الشاعر الى السؤال الكبير، إلى سؤال المعرفة المشوب بالحرارة :

كم من النهار يلزم لتفتح قلب الحرية
كم من الأرض يلزم لاستيعاب البصاق على ذكر الخونة..

والواقع ليست هذه الملاحظة وما جرته من كلام هي ما أبتغيه من هذا الترتيب الزمني لكتابات الشاعر. أنا ما فعلت هذا لأسجل إقباله على النشر عام 1980، ومن ثم لأبحث عن مغزى لهذا الاقبال : فأقول مثلًا إنه مواجهة لزمن عصيب وحاسم يعيشه، مواجهة تجمعت ووجدت قرار خروجها الى نور المطبعة بعد كتابة قصيدة «كم من البلاد..» الطويلة عام 1979، أو أقول إنه مواجهة لزمن تضيق بمروره حلقات الرؤية حتى التراجع الى نقطة الضوء. هذا الضوء الذي يعمي بقدر ما يرى. لا. ما فعلت هذا. إني ما قمت بهذا الترتيب بغية إقامة العلاقة بين الكتابة وحبر المطبعة، أو بين الكتابة وسواد النور. بينها وبين الذاكرة في الناس، في الزمن والتاريخ واللحم والتراب. بل فعلت هذا، بكل بساطة، كي أتمكن من القبض على خيط نمو اعتدت البحث عنه في ما أقرأُ جادة، وكي أتمكن، بالتالي، من العثور على حركة فعل تكون دليلي في الكلام على هذ القصائد، التي أحببت، فلا أكتفي بالعاطفة وهي ملكي، بل أتجاوزها إلى ما يجعل الكتابة عن شيء نحبه، عملًا نُشرك في محبته الآخرين. فعلت هذا بحثاً عما يجعلني أقرأ الشاعر فأقرأ ما نحن فيه. أقرأ الكتابة فأتعرف، كما قد يتعرف القارىء، على علاقتنا بزمن نعيشه، ومن ثم أرى الى قدرة القصيدة على إقامة هذه العلاقة بما لا أستطيعه ويستطيعه الشاعر أو الشعر، بما أهجس به فيقول، بل يقول أكثر، ويفاجئنا.

ولكن عبثاً أحاول. فأنا أمام نمط من الشعر جديد من هذه الناحية، لأول وهلة شعرت أنني أمام غليان شعري يسد عليَّ منافذ البحث. بركان من المشاعر الرقيقة والبريئة يتفجر باستمرار ويعطل قدرة القراءة على أن تكون باحثة. مقلع لا ينتهي من الكلام المنتقى لكن المتوحش. لقد حاصرتني الكتابة، وأعدتني المرارة. كأني في غابة من القول عاتية، مدى حرشي لا ندري كيف انتظم تكوينُه فنسأل : هل هذه أناقة تخلق الكلام أم كلام يخلق الأناقة؟

أناقة متوحشة. كيف هي؟

منذ أول كلمة في «أيها الزمن الضيق» حتى آخر كلمة في القصيدة الأخيرة منه «المضيق»(6)، نرى الى زمن واحد، بل الى لحظة زمنية واحدة، هي فضاء واسع يشعر بالهوة، فضاء زمني يتعمق نحو الأسفل ويضيق، كأن التوغل في الزمن، حتى في اتجاه الآتي، لا يُولَد

إلا ضيقه، وكأن اتساع مدار الرؤية، وانكشاف مساحة الارض للعين لا تعودان ببؤرة النور منها الا الى نقطة معانقة الأذى!

في كتابات نزيه أبو عفش يبدو لي أن الزمن المقول لا ينمو، لا يتطور، لا ينتقل ولا يتحول. إنه يغور ويتجذر. يحفر ويحفر حتى التعرية وانكشاف التلافيف، كأن الزمن التاريخي هو هذه اللحظة تذهب في اتجاه القاع، وكأن اللحظة في ذهابها في هذا الاتجاه محطة وقود. نقطة تهيؤ للمدى الأوسع.

نزيه أبو عفش في شعره كمن يعيش لحظة زمنية واحدة في هويتها، وهامة في تقرير المصير. يقف الشاعر عندها ويذهب بعينيه وأذنيه في كل اتجاهاتها. صياداً، كما يقول، يوغل ليعود والعين مثقلة بحملها الكليم، والأذن متعبة بالأصوات الذبيحة. يعود من صيده ليقف على عتبة التاريخي، وعلى حدود المتحول. يرنو اليه بعيداً، مريراً، ومريراً جداً حتى الإحساس باستحالته.

ما هذا الذي يثقل العين وما هذا الذي يتعب الأذن؟

واقرأ جوابا يجيء به صيد الذاهب إليه «ببنادق حقيقية وقلوب محشوة بالطلقات والدم والنبض الشرير». أقرأ الشاعر جوابا تجيء به مهنته غير الآمنة. إنها الكتابة «قدرنا الواسع واختيارنا المحتوم»[7]. أقرأه جوابا يقول :

إن هذا دم
ليس ماء لتغلي قدميك[8].

هذا هو المتخيل الشعري، متخيل تختزنه لا الذاكرة عند الشاعر، بل العين والأذن في المرئي والمسموع، متخيل مادته، ككل متخيل، الواقع المادي الذي يبتعد في شعر نزيه أبو عفش عن مادته ليكشف آخر حقيقياً، أو ليوهم جدا بحقيقته حتى الالتباس بين ما هو متخيل شعري وما هو واقع ألفته مخيلتنا لشدة ما عاش فيها. هكذا تقول لنا القراءة ما نحار كيف نقوله.

أتابع القراءة، أستمع الى ما يوهمني به التخيل الشعري من حقيقي هو حقيقته، وهو في الوقت نفسه، حقيقة ما يمكننا. يقول الشعر :

إن هذا دم
إن هذي التي يتنادبها الموت ليست خرائب مطفأة
إنها وطني :
الأصدقاء
السرير
الحقول البديعة والنهر المتضاحك
مئذنة الجامع
الأقحوان اللطيف

□ □ □

والعربات البدائية المتجلجة الخطو
قبة المنزل القروي التي أينعت في الماء
وفاضت دماً وتوابيت...
ليست خرائب مطفأة
إنها وطني
ولهذا أنا ساخط
ولهذا... سأبكي(9)

في هذا الالتباس بين متخيل شعري وواقع نعيشه خارج الضيافة أرى الى اليأس وأسأل : هل هذا هو اليأس الرومنطيقي يقتات من ذاته ؟ هل هو يأس يتلبد، ودمع يتأسى ليصير الشعر معه ترجيعا يخنق فضاءه ويردم عمقه ؟

لا من القلب، في ظني، يبدأ اليأس عند نزيه أبو عفش، وإن كان القلب سبيله. لا من العين يبدأ الدمع وإن كانت العين طريقه. لا من داخل يبدأ ليسقط من ثم خارجاً. بل من خارج وفيه من معيش ومن يومي، من صميمي حار. من زمن نلتقيه في الشاعر يأتي الينا حين نأتي اليه فنلتقيه.

ربما يقال إن كل الدموع تبدأ، دائما، من هذا الخارج. الإنسان نفسه هو صنع هذا الخارج. هو خلقه، حتى حين يصير داخلا مغلقا على حاله. أجل، لا داخل دون هذا العالم

الذي نحن حضور فيه، ولا فواصل قاطعة بين داخل وخارج. الانسان هو عالمه، والعالم هو الانسان فيه. لا بدايات بالمعنى الدقيق في طرف من علاقة. كل البدايات هي بدايات في علاقة. والعلاقات لا تنهض الا بين الأطراف وليس في الطرف.

إذا كنا متفقين على ذلك، وأظن أننا كذلك، فقد يسألني الشاعر، إذ ذاك : ما معنى أن أقول هذا الذي قلته عن بداية اليأس عنده، أو عن علاقة اليأس بالخارج الذي ترى العين وتسمع الأذن ؟ وهل يكفي اليأس سببا لذكر الرومنطيقيين في صدد الكلام على شعره ؟ هكذا تراني ألمح إلى اختلاف يضمره شعر نزيه أبو عفش، اختلاف ألمسه فألتمسه وأبحث عنه. ألمحه سرياً فأسعى إلى مكمنه، وفي سبيلي إليه، بنية تنبض، صورة وإيقاعا وإيحاءات، أرى إلى اليأس في شعر أبو عفش وكتاباته أكثر من اليأس وأقل منه. أراه دلالة إصرار على الكتابة، والكتابة كما نعلم، فعل ينهض بالزمن كما ينهض الزمن به. فعل مستقبلي : إنه علامة استمرار متميزة.

يقول الشاعر معرفاً لا اليأس، بل، «هذا اليأس»، يأسه :

أمامنا الحياة وعلينا أن نكتب

وراءنا المقابر والاصدقاء الذين ذهبوا الى التراب، والأيام المهجورة وراءنا في النوم والخواء والاسئلة الداكنة.. وعلينا أن نكتب.

بين أيدينا ركام من السعال المر والأطفال المصابين بالكساح وسوء التغذية والرمد الربيعي، ركام من الاحزان ومفترقات الطرف والانياب الشرسة البغيضة.. وعلينا أن نكتب، وعلينا أن نطلق النار[10]

ضد ما يرى ويسمع يكتب. ضد العين التي لا ترى والاذن التي لا تسمع يكتب. يريد الكتابة، كما أعتقد، فعل تحويل، دعياً بالقائم وضده. ضده أي نقيضه، بديله. البديل، يريده زهرة، عصفورا، منزلاً وأغنية[11]

اليأس رغبة في آن لا يوجد، بل اليأس رغبة في بقاء قليل من موجود يذهب. وبين الذاكرة والحلم تولد الحرارة. حرارة الصعب الذي ليس من حقه أن يكون صعباً. ومرارة المستحيل الذي ليس له أن يكون مستحيلاً. ولكن الاختلاف الذي يضمر نزيه أبو عفش،

والذي ألمس وأبحث، ليس هو هذا اليأس، ليس يأسه هو المختلف في شعره. أي أن المختلف لا ينهض في شعر أبو عفش بموضوعه، بل هو دلالات تنهض بالصياغة إذ تنهض الصياغة بها. هو عالم شعري يخلق فضاءه ويولد نفسه.

• هل تراني في هذه العجالة. أو في هذا النوع من الكتابة التي أنهج هنا، والتي ليست بحثا أو تحليلا، قادرة على التدليل على بعض ملامح هذا الاختلاف ؟ قد أقول لا. ذلك أن اختلاف نص شعري وتميز نصه لا يقوم في عنصر منه، بل فيه ككل، وفي مثل هذه الحال علينا أن نبحث عن تميز النسق في العلاقات الداخلية بين العناصر، في العلاقات كحركة، أو كحركات، كفاعلية تولد نسيجها، كيانها الحي الناطق. لكن لأحاول التقاط بعض المؤشرات علّني أوفق إلى مقاربة هذا الاختلاف.

□ **المؤشر الأول** : نعرف أن الشعر ينهض أساسا بالصورة. المجاز، كما ألفنا، مصدر إيحائي هام في الشعر، لكن نزيه أبو عفش متحرر، في كثير من جمله الشعرية، من المجاز، من الصورة. يقول مثلا :

هذه القبعة الملقاة على الأرض... لمن ؟
هذا المزمار المنكفىء على شفتي صاحبه...
هذي الأجساد، ومارشات الاعدام...

لمـــن ؟؟

تلك الأشياء جميعاً
أية أسرار تسكنها حتى أعدمها القاتل ؟!
علبة كبريت فارغة
صورة طفل يصطنع البسمة
مفتاح المنزل
زران
مقص أظافر مثلوم
وحوائج أخرى...(12)

فالإيحاء هنا لا تولده استعارةٌ أو تشبيه. ذلك أن هذا المقطع يكاد يخلو من التعبير المجازي (أقول أكاد لان الانكفاء للانسان وقد استعمله الشاعر هنا للمزمار، والاعدام هو أيضا للانسان وقد استعمله هنا للاشياء). نحن أمام دلالات يخلفها تركيب تجميعي للوحة موضوعة موضع التساءل. التركيب التجميعي نفسه موحٍ هنا : فالقبعة الملقاة على الأرض توحي بغياب صاحبها بشكل غير طبيعي، والا لكانت القبعة في مكانها على المشجب، أو على الطاولة، أو... هكذا تأتي الأسئلة شرعية، وكذلك وجود القبعة، المزمار، علبة كبريت، صورة طفل، مفتاح المنزل (وليس منزل)، زران، مقص... كل هذه الاشياء التي هي «حوائج» أي التي تشكل حاجات إنسان، تعطي صورة لمكون واحد صار الى التبعثر، وهي، بسبب هذه البعثرة، توحي بـ «مارشات الاعدام»، وبـ «أعدمها القاتل»، وتقف ضد سببها موحية بـلا شرعيته. إن هذا الاعدام، إعدام الحوائج، أي ما هو عادي ويومي، هو إعدام خارج الاتهام والبراءة معاً لأنه أكثر منهما، وهو خارج المحاكمة لأنه أبعد منها. إنه إعدام في قلب الحياة للناس وأشيائها.

هذه اللغة الموحية، بفضل خصوصية التركيب، تكتب قدرة أقوى على الايحاء حين تندرج مثل هذه المقاطع في سياقها الشعري الأعم، في نصها الذي كثيراً ما يفاجئنا، بعد أن نـتـكين لنمطه التركيبي، بصورة تُصَعِّدُ وتيرة الايحاء، لكن في الاتجاه نفسه كان يقول :

في قلبي قاطرة ملأى جثثا
أو ورفاقي يتدلون عراة كحبال القنب(13)

تفاجئنا الصورة وهي تخدم سياق نصها ككل، تساهم في خلقه، تبلور هذا الخلق فيتألق بهياً. لا تفاجئنا الصورة، كما في بعض شعرنا الحديث، بغريب يُغَرِّبنا. غريب له طابع الزائد، المتدلي، الهش، بل إن الصورة هنا تحمل دينامية التوليد وتعميق الايحاء حتى الوصول بنا الى الاحساس المعرفي. إنها تلاوين من الدلالة القريبة، لكن الصعبة.

نحن هنا لسنا أمام شعر يدهش بالصدمة اللفظية، ويكسر حسَّنَا به لنعلق فقط بلفظ مرصوف، بل نحن أمام شعر يدهشنا بما يولده قراءة أو محاورة داخلية... عناق نلتقي فيه بما هو دواخلنا وقد تقدمت للنطق قراءة هذا الشعر، هي ولادة الخارج في عالم شعريّ، بل هي

ولادة هذا الخارج الذي هو متخيلنا والذي غدا في العالم الشعري متخيلا آخر اكثر غنى وقدرة على القول. هكذا، وفي هذه الولادة، في هذا العناق يوضحنا الشعر بسقوط الحدود، لكن الحدود تسقط ولا تسقط. تسقط وهْماً ويبقى لهذا الشعر عالمُه، قولُه، قولُنا المولود آخر في الفن.

□ **المؤشر الثاني** : هو هذه الرقة المتصاعدة حتى الانتهاء الى القساوة يقول :

أيتها الفراشة الجذلى تحط على فمي
وتارة تباغت الشعاع في إناءة القلب
تحبك زهرة في القلب
ترفو ثغرة في القلب
أو تلقي حصاة في دمي(14)

هنا أيضا مفاجأة تولد داخل حركة يتحول إيقاعها من تنويعات أفقية إلى وقع عمودي منفرد وعنيف. نحسّ بهذه الحركة في طيران «الفراشة الجذلى»، في تنقلها من الفم الى القلب، وفي دوران فعل النسيج (ترفو). هذا التنويع لحركة الفراشة يسقط فجأة في وقع صوت واحد هو صوت وقوع «الحصاة» تُلقي في الدم فيترك صوت وقعها صدى لتموجه الدائري يتوالد من نقطه التماس بين الحصاة والسائل الاحمر.

□ **المؤشر الثالث** : هو هذه القساوة يتخصص في تعميقها قاموس من المفردات العديدة. يتكرر بعضها تنميباً وتأسيساً، كأن لغة الشاعر تصير، بهذا التكرار وبهذه النوعية من المفردات، أكثر له. وكأنه، فيما يأتي بالمفردة في سياقها، يفجر لغما للقلب، أو يرمي بقذيفة منه. أذكر عينة من هذه المفردات : الكساح، الاورام أو المتورم، المقهور، المعطوب، الانكسار أو منكسر، وحش، الباطشة، الرميمة، الداعرة، الرثة، المترصلة، المهلهلة. الموحلة الموسخة. أترك هذه المؤشرات لأقول أمراً آخر ما زلت بصدده في ما أكتب. إنه هاجس تولّد وأنا أقرأ شعر نزيه أبو عفش وكتاباته الشعرية فاندفعت لقوله. ماذا أريد أن أقول ؟ الواقع أنني من هذا المختلف الذي لمسته، وبشكل خاص، في قصيدته «المضيق» المنشورة، كما ذكرت، في مجلة **الكرمل**، أتيت الى الكتابة.

أوضح هذا المختلف بالعودة سريعا الى بعض شعرنا ما قبل الحديث بقليل والى الحديث منه والراهن، لألاحظ فيه ظاهرة ــ لا أعممها ــ أطرحها على الشاعر علّه يفيدنا بها معرفة. هذه الظاهرة اقترح أن أسميها : انكسار حضور الخارج على مستوى المتخيل الفني. ذلك أن النص الأدبي هو، وكما نعلم، متخيل. لكن هذا المتخيل يهدف الى الايهام بحقيقته، وهو يحقق هذا الايهام على مستوى بنيته الفنية الخاصة والمتميزة. كثيراً ما يحقق النص حقيقته ويخلق عالمه، لكن كثيراً ما يخلق عالمه مكسوراً، أي يخلقه عالماً فنياً تحيلنا إيحاءاته إلى ما يلغي صراعية الخارج كعالم، أو إلى ما يترجمها في سكون، أو الى ما يختزل حركتها في طرف، أو مستوياتها واحد، أو فضاءها في سطح، أو عمقها في ظاهر. العالم الخارجي حاضر في المتخيل الأدبي ــ وهو دائما حاضر ــ لكنه مكسور في حضوره. ذلك أن عالم النص، لا يوحي ومن حيث متخيل فني، بهذه الصراعية، أو بما هو ألوان تمظهرها، أو بما هو حركة زمنها وديناميتها.

إن أدبنا في معظمه، وعلى تفاوت فيه، يمدُّ جسوراً مع الواقع الاجتماعي، رغبة في أن يكون العالم الخارجي حاضراً فيه. يمد هذه الجسور في فترات تمرسه الأولى (بدايات هذا القرن مع الرواية والشعر) ويأتي حضور هذا العالم الخارجي بمثابة النقل والنسخ. نصف الادب في مثل هذه الحال بالمباشرة والتقريرية.. وربما بـ «الواقعية» حين نسيء فهم هذا المصطلح. كأن الأدب في مثل هذه الحال يقوم، بالدرجة الأولى، بموضوعه، لا بكيانه الكلي المستقل والمتميز. لكن هذا الأدب لا يلبث، مع تطوره أن يقطع هذه الجسور لا في اتجاه خلق عالم فني قادر على الايحاء بصراعية العالم الخارجي الحاضر فيه، بل في اتجاه عالم فني يشعرنا بانكساره، وتحيلنا إيحاءاته الى ما يرينا هذا العالم الخارجي ساكناً أحادي الحركة، سطحاً لا فضاء له ينهض بزمن تاريخي ويضُجُّ بالآتي فيه. أقول ذلك وأنا أسأل مثلا : لماذا الرومنطيقية بدأت عندنا بهذه الجسور التي تجلت كموقع ثوري، وكموقف يرفض الواقع الاجتماعي في كل ما هو تخلفه وعبوديته ؟ لماذا بدأت كذلك في تمرسها الأولي، ولماذا آلت من ثم الى هذا الانغلاق الذي هو بمثابة داخل يتبدد حضور الخارج فيه، أو يُختزل إلى سكون يولد فيه البكاء على البكاء، ويوقع فيه الأسى لحنه على الأسى حتى يتماثل الفعل مع الفعل ويتجوهر ذاتيا مطلقا، كأن لا دينامية للزمن ولا تحول تصل اليه حركته ؟ لماذا انتهت الرومنطيقية الا الاستقالة من هذه الجسور مع ارتقاء أدوات التعبير وسبله عند أدبائها، فكان تميزها كرومنطيقية هو في حضور الخارج فيها مكسوراً من منطلق رؤياها الخاصة ؟ إن الواقع الخارجي، المرجعي الحي، حاضر

في متخيل فني لكنه مكسوراً بما يلائم أو يخلق تميزها[15] ولماذا هذه الشكلانية اليوم، هذه الزخرفة التي لا تندرج في فضاء عالم فني يمنحها دلالات عضوية فيجذرها وتغذيه، والتي تأتي شهادة لعالم يخونها حضوره وتبقى شهوة له تخطئه ؟ لماذا بهلوانية الكلام التي غدت تشكل خطراً على بعض الناشئين من الشعراء، يبدأون منها إرثاً، واضعين الكتابة في مأزق السيرورة ؟ كيف لَا وَهُمْ يمارسون كتابة لا فعل لها تنمو به، كتابة ينكسر فيها حضور العالم الخارجي بما يلائم تميز شعر شكلاني ؟

ينكسر حضور العالم الخارجي في عالم المتخيل الفني بما يلائم تميزات نجد لها أسماء، غير أن الأثر الادبي العظيم يبقى تميزاً خارج التسميات بما فيها الواقعية حين تُعادُ لها بهذه الجسور، وبهذا النقل أو بهذه المباشرة.

أطرح هذه الاسئلة وأقول ما قلت، كي أوضح في ضوء ما أسميته بظاهرة انكسار حضور الخارجي على مستوى المتخيل الفني: ما معنى الاختلاف الذي ألمس في شعر نزيه أبو عفش ؟ الاختلاف الذي ألمس في حضور العالم الخارجي، في نهوضه، ولكن الملتبس في نسقه، أو المتردد في هذا النسق؟ كأن شعره يتجاوز هذا الانكسار، ويقف على عتبته. كأنه يتملك أدوات التعبير ويتخلى، في الوقت نفسه، عنها. كأنه يرى ويريد، أحيانا، أن لا يرى أبعد من حدود ما يرى.. هكذا وفي ما الفعل الشعري يتصاعد ويتألق بالمأساوي، بانفجار الصدى، فيه يتخلى عن تصاعده في اتجاه الغنائي حيناً والفضفاضي حيناً آخر.

وإذ أرى إلى هذا التألق أشعر بالخشية من هذا الالتباس في نهوض المختلف، من هذا التردد في تميز النسق، ومن تراجع المأساوي بانفجاراته، من هبوط الفضاء يقارب علوه أرضَه، ينطوي وتغور تلاوينه وقد انحسرت الرؤية وتلعثمت :

كل شيء هكذا..
ونحن هكذا
وهكذا ..
ترون أن
كيف أن
غير أن
كيف أننا[16]

يوحي الشعر باللعثمة إذ يتلعثم ويدخل في السكون. يتلعثم في الفعل المادي وفي الفعل الشعري، في الخارج كعالم وفي الداخل كعالم آخر شعري نأمل، على الأقل، أن نملك قدرة بنائه شعريا حقيقيا، كي نملك، على الأقل أيضا، قدرة الحلم ببناء عالمنا الخارجي مادياً حقيقياً.

الهوامش

1) منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1978
2) منشورات دار الحقائق. بيروت 1980
3) منشورات دار ابن رشد. بيروت 1980
4) منشورات دار الحقائق. بيروت 1979
5) **كم من البلاد أيتها الحرية**، ص. 30 و 31
6) منشورة في مجلة **الكرمل**. العدد الثاني عام 1981
7) **تعالوا نعرف هذا اليأس** ص 8
8) **الله قريب من قلبي** ص 11
9) المرجع السابق نفسه ص 12
10) **تعالوا نعرف هذا اليأس** ص 8
11) **أيها الزمن الضيق أيتها الأرض الواسعة** ص 119 من قصيدة بعنوان «فقط».
12) **الله قريب من قلبي** ص 13
13) المرجع المذكور نفسه ص 25 و 29
14) أنظر مجلة **الكرمل** العدد 2، عام 1981. ص 5
15) راجع كتاب **الدلالة الاجتماعية لحركة الادب الرمنطيقي في لبنان**، يمنى العيد. منشورات دار الفارابي بيروت 1979.
16) مجلة **الكرمل**. العدد المذكور سابقا ص 12

إشكالية الشعر العربي
الحديث في لبنان *

□ ليس من الأمور السهلة، كما أعتقد، أن نتكلم عن **مشكلة** في الشعر العربي الحديث، فكيف إذا كنا أمام قول (هو الموضوع المطروح هنا للبحث) يرى أن للشعر العربي الحديث **إشكالية** ! ترانا نتساءل : ما الذي يجعل البحث ينطلق من واقع وجود الإشكالية؟ أليس على البحث أن يكشف هذا الواقع ؟ وهل يبقى البحث بحثاً، بمعنى الوصول إلى الحقائق، حين ينطلق من حقيقة ؟ وحين ينطلق البحث من حقيقة ألا نخشى أن تُسقط هذه الحقيقة منطقها عليه ؟ ألا يصير منطق البحث مجرد اجتهاد يبغي البرهنة على حقيقة الحقيقة وتأكيدها؟

نحن نعرف ان البحث العلمي يحمل في طبيعته المغامرة. وهو حين ينطلق من **الفرضية**، إنما ينطلق منها إما ليؤكدها وإما لينقضها. وحتى حين ينطلق من واقع الأمور، من المسلمات أو البداهة، لا يمكنه، إن كان علمياً، إلا أن يتوقع إمكانية نقضها، فاذا توصل الى تأكيدها حقق أمراً هاما : هو إنتاج **معرفة علمية** بموضوعه تحرره من مواصفات البداهة والمسلمات، وتخرجه من امكانية النقض.

ماذا يعني هذا الكلام الذي أقول والذي احتلني وأنا في صدد الكتابة على إشكالية الشعر العربي الحديث في لبنان ؟

* قدمت هذه الدراسة في المؤتمر الاول للكتاب اللبنانيين (**1979**).

يعني مراجعة سريعة في الذاكرة لنقدنا العربي في تناوله لما أنتج من شعرنا. وفي المراجعة هذه نرى الشعر في ذروة منه مع السياب، ونراه في السنوات الاخيرة، بعد السياب، مع عدد من الشعراء يحتل بعضهم مكان الصدارة في الوسط الثقافي والجماهيري. ويختلف هذا الوسط في تقويم البعض الآخر وتُطرح من ثم في الوسط الثقافي ــ لا الجماهيري ــ معاييرُ التقويم حول الحداثة، حول الجمالية والشعرية وحول العلاقات بين الشعر من جهة والمجتمع من جهة ثانية، أو المجتمع بما فيه من مستويات كالايديولوجيا والسياسة والثقافة، الخ...

ودون الوقوف عند هذا الذي يقال ودون أن نضعه موضع القبول أو التشكيك فنحدد منه موقفاً، نرى أن نقدنا لا يقوم، في تناوله لهذا الشعر، بالبحث العلمي. لا يقرأ النصوص قراءة علمية. وهو حين يتصارع، يتصارع كمواقفِ وآراء، ولا يتصارع كتيارات لها مرتكزاتها الفكرية ولها مناهجها وأدوات بحثها وجهودها الجماعية وإنجازاتها التي تتمتع بالتماسك في الحوار المنتج والمناقشة الجادة.

قد تقولون، وأنا أقول قولكم : لسنا هنا في صدد الكلام على النقد، بل في صدد الكلام على الشعر، وبالتحديد على **إشكاليته**. ولكن علينا ان لا ننسى أن البحث في **إشكالية** الشعر هو أولاً وقبل كل شيء بحثٌ في الشعر. والبحث هو طلب المعرفة. هل نعرف شعرنا الحديث ؟

يسود القول مثلاً إن شعرنا الحديث غامضٌ. وقد نتفق على ذلك. ولكن ماذا تعني كلمة **غموض** ؟ وهل يكفي ان نقول بأن الشعر الحديث غامض حتى نقيم الحكم عليه ؟ وهل نقيم الحكم عليه بوصفه ؟ وهل نقدُ الشعر هو وصفه وإقامة الحكم عليه أم هو فهمه ؟ ولو فكرنا قليلاً لوجدنا أن كلمة غامض تعني تماما عدم الفهم، أو عدم المعرفة. إنها نقيض النقد العلمي.

إن الفهم أو عدمه يمثل علاقةً بين طرفين هما هنا : النص والقارىء. والنص ذاكرة مكتوبة، والقارىء ذاكرة أخرى غير مكتوبة، ونحن، في نقدنا، ما زلنا حتى الآن، لا نقيم العلاقة بين الطرفين، بل نتقاذف كرة الغموض بينهما، فيرميها فريق منا في ساحة القارىء ويرميها فريق في ساحة النص، وقد يضعها آخر على مسافة وسط بينهما طلباً للتوفيق ورغبة في السلامة من الاتهام.

وكلمة غموض ليست إلا صِفَةً، نستنتجها، غالباً، من الملامسة الخارجية، وهي انطباعة تتركها المقاربة الأولى، في الوقت الذي تحتاج فيه الى فهم، الى معرفة، ينتجها البحث وتنتجها القراءة ــ الحوار بذاكرة قادرة على تملُّك النص موضوع القراءة، ومتَمَلِّكة لأدوات الكشف عن المنطق الذي يحكم هذا النص، والأنظمة التي يتشكل بها، ليكون الكلام على ما في النص ــ سواء كان خواءً يخفيه الغموض أن غنى يتكشف به الغموض ــ كلاماً من داخل.

حين نصل الى دواخل النص، حين نضيء بُناه، يمكننا ان نتكلم على مشكلة في النص الشعري أو على مشكلة في العلاقة معه. ومن ثم يتسنى لنا توظيف جهودنا، الفكرية ــ الادبية، في اتجاه آخر، ونخوِّل الكلامَ على توجيه في الثقافة الشعرية مُجدٍ.

إن الكلام على مشكلات الشعر العربي الحديث ليس رأيا يعطي، ولا موقفاً يسجل، ولا حكماً يقام، ولا تصنيفاً يخول، بل هو، أولا وقبل كل شيء، بحث في الشعر، دخول فيه، ونحن لا نستطيع أن ندخل فيه إلا من باب النقد، فاذا كان نقدنا العربي الحديث يعاني هو أيضا من مشكلاته، فكيف تريدون أن ينظر فكرٌ نقدي في مشكلات الشعر وهو لم يجد بعدُ حلاً لمشكلاته ؟

هل نصل إلى الجدار ؟

قد نكون أمام جدار في معظم ما نكتب ونقول. ولكن النّفاذ من الجدار، وانهياره، يبدآن من هذه النقطة التي نرى منها الباب الذي علينا أن نسلك الى شعرنا. عنيْتُ قراءة نصوص شعرنا العربي الحديث قراءة علمية تأسيسية، قراءة نملكها ونحن نتملك فكراً علمياً، وأدوات نقدية متحررة من المحاصرة ومن المراكمة. وهذا طموح لا يأمل في تحقيقه جهدٌ فردي، بل تضافر قوى متخصصة، وتعاون جماعي، آن لنا، أن ندرك أهميته في مسيرة نقدنا، ونعي ضرورته في تطور أدبنا. وهذا طموح لا يسعنا أن نتطلع الى تحقيقه إلا ونحن نربط بين هذه المشكلات من حيث حضورها في بنيتنا الثقافية في المجتمع، ومن حيث إنها أيضاً مشكلات هذه الثقافة.

أخلص من هذه الهوامش التي قدمت الى القول بأني لا أقدم هنا **بحثا** في مشكلات الشعر العربي الحديث في لبنان، بل أقتصر على نوع من التلمُّس لما هو **مطروح كمعاناة** في مسألة هذا الشعر.

أبدا تلمُّسي من ظواهر هذه المشكلات، مما نراه ونسمعه ونحسه، مما هو انطباع يحوم في الفضاء الثقافي، وتلهج به أوساطنا الاجتماعية العربية :

الشعر الحديث في لبنان. واضح أن هذه الـ «في لبنان» تعني بالدرجة الأولى الحرب، التصدع التاريخي الذي هزَّ كلَّ ما يقع في منطقته، فلم يعد بإمكان الرؤى والافكار والمشاعر أن تستمر كما كانت، لم يعد بامكان الكلام الشعري وغير الشعري ان يكون كما كان.

ماذا سجل الشعر من ظواهر في ممارسته لغتَه ؟ وماذا سُجل عليه من هذه الظواهر ؟

1 **موضوعة الغياب**، خاصة في بدايات المعارك، غياب الشعراء وشعرهم أو غياب شعرهم فقط. فكان أن خلت الساحة الادبية للنقد أو لنقل إن النقد هجم الى هذه الساحة يملؤها. وكان منه الجدي الذي انتقد محاولا أن يفهم، ان يرى الاسباب فاتُّهم بالتبرير. وكان منه المغرض الذي انتهزها فرصة لنهش جسم الشعر، كما كان منه السطحي الذي لا يبغي سوى الكلام.

2 **سقوط الكلمة** أو التشكيك في أهميتها كفعل، وايلاء الفعل العملي أهمية أولى، خاصة فعل البندقية والفعل السياسي النضالي عامة. وهذا ما استدعى، فيما بعد، إثارة معركة الادب والسياسة، وبحث مسألة التعارض، أو عدمها، بين السياسي والفني.

3 **بروز المعاناة** حول فاعلية الشعر في الواقع، أو في الواقع المحترق، وكان السؤال : كيف يصير الشعر شعرَ كُلِّ هذا الذي نشهد، وشعر كل هؤلاء الذين يفارقون الحياة طوعاً؟ كيف نجعل المهارة اللغوية لا تقف عائقا ؟ وطُرحت بحرارة، مسألة التشكيل الجديد والغموض (أقول بحرارة لأن هذه المسألة كانت مطروحة قبلا).

في هذا النطاق راحت خيوط المشكلة تتشابك، لتشكل في تشابكها مأزقا، (هنا يجب ان لا يغيب عن ذاكرتنا ان بعض خيوط هذه المشكلة يمتد في الزمن الى ما قبل ظروف الحرب).

لئن كان الشعر، قبل الحرب، يخطو خطوات وثيقة في تشكله الحديث، وينتج نظاماً جديداً لإيقاعه ولبنية الصورة فيه، سواء منه ما التزم أو لم يلتزم، ولئن كان هذا الشعر لايكترث بما يُرْمَى به من مواصفات الغموض والعزلة، ولئن كان التحليل يميل إلى إقامة العلة في مستوى الجماهير الثقافي وفي قدرتها على فهم هذا الشعر والاستجابة له، فإن المشكلة فيه اليوم لم تعد مجرد غموض حاضر في التعبير، لم تعد مجرد جدةٍ أو حداثة لم نألفها ولم ندرك سرها بعد، بل هي كما تبدو **نوع من المفارقة بين ما يقوله هذا الشعر، وبين ما يقوله الواقع وما يفعله الناس** : مفارقة بين محمول هذا الشعر وبين ما يجري في التاريخ. وما يجري في التاريخ ليس طارئاً وإن ظهر في حدثه وفي تفجره كذلك. فكيف يكون، هذا الذي يجري في التاريخ زمناً، مفارقاً لما يقوله الشعر؟ وكيف يكون هذا الذي يتفجر به التاريخ مفارقاً لأصداء هذا المحمول الشعري؟ كيف يستمر هذا الشعر في نبوءته وحلمه وهو يفارق التاريخ في لحظة منه حاسمة؟

مع تقدم هذه المفارقة الى واجهة المشكلة، مالَ النقد في وجه من وجوهه إلى اتخاذ موقف حاسم من الغموض فرفضه مطالباً بالوضوح. ربما كي يبين خواءَ الفكرُ، وربما كي ينفضح الفكر في وضوحه. وربما أيضاً لعجز النقد عن كشف هذا الخواء في تستره لغةً، رصفاً من الألفاظ، أو عن فضح هذا الفكر في خفاء حضوره في البنية الفنية الشعرية الخاصة. فانفضاح الفكر في التعبير التقريري المباشر أسهل منه، طبعاً، في التعبير الفنيِ الذي يتوسل أدواته المعقدة، هذه الأدوات التي ينبني بها الفكر وتنبني رؤاه شعراً يغاير الواقع وإن كان يقوله.

هل إن مشكلة الشعر هي مشكلة الفكر فيه؟ ربما ! وتبقى المسألة محتاجة الى كشف هذا الفكر في لغته، في حضوره الشعري، أي إلى نقد علمي متخصص يجلو هذا الغموض أو يفضحه، ويسهم في أن «يصير الفن جماعياً».

لئن اكتفى النقد في وجوهه برفض الغموض، أي بتسجيل موقف، فقد مال النقد في وجه آخر من وجوهه الى تبرئة التشكل الشعري الحديث من أن يكون سبباً لمشكلاته، ورأى أن العلة تكمن في مضمون هذا الشعر أو في علاقة هذا المضمون بالواقع الاجتماعي.

مع هذا وبعيداً عن هذا، كان الشعر يعاني مشكلته بنسب متفاوتة وبأشكال مختلفة. ربما أمكننا القول إن المشكلة لم تكن واحدةً في الشعر كله، أو أنها لم تكن تماماً ذاتها في هذا الشعر، رغم محركها الواحد الذي هو الحرب أو ما طرحته على الثقافة والمثقفين حول مسألة المصير في ارتباطها بالهوية الفكرية ــ الاجتماعية.

فلقد وضعتنا الحرب، وما زلنا، على مفترق تاريخي، ونحن مكلفون، تاريخياً، أن ننظر في هذه المقترحات ونراها دون غباء. نحن محكومون بالاختيار النقي. ولعل ضرورة هذا الاختيار التاريخية، هي التي جعلت مشكلة الشعر العربي الحديث في لبنان تدخل في المأزق.

ولكن هل دخل الشعر كله في لبنان في المأزق؟ أو هل تساوى هذا الشعر في مأزقه؟ ربما كان مناسباً أن نميز ثلاثة اتجاهات شعرية. نميزها ونحن ننتظر في هذا المفترق التاريخي الذي كان يمحور المعاناة الشعرية حول تصدعه، كما نميزها انطلاقاً من محاولة فهم هذه الظواهر التي ذكرنا. ونحن، في ذلك، سنقتصر على الشعراء الذين طالتهم دائرة التصدع بشكل أو بآخر، غير معنيين بالشعر الحديث كله، بل بأبرز من يمثل هذه الاتجاهات، في نظرنا، من الشعراء. كما أننا لن نتعرض لاتجاهات شعرية تحتفظ بحضورها وبقيمتها في وسطنا الثقافي، ولكنها إما أنها لم تعان في مواجهة المرحلة الجديدة من مشكلة أو من مشكلات وبالتالي تابعت مسيرتها، وإما أنها عانت ولكنها تقف خارج الحداثة كما يفهمها وعبَّر عنها هذا الشعر الذي نتناوله في إشكاليته، والذي سنشير إلى بعض ما يميز معنى الحداثة فيه.

الاتجاه الاول : ما كتبه محمود درويش خلال الحرب

☐ الاتجاه الاول، يمثله الشاعر محمود درويش في ما كتبه خلال الحرب، كشعر له تجربته الخاصة، له نضجه وله أدواته المميزة، وكشعر بقيت قضية الوطن الفلسطيني حاضرة فيه حضورها على أرض المعركة في لبنان.

وعليه فهل ثمة من مشكلات تحركها الحرب في شعر ما زال يقول قضيته ــ التي هي قضية الوطن ــ بلغته الفنية الخاصة؟ هل من مشكلة في استمرارية هذا الشعر، أم أن استمراريته لا تطرح مشكلة فيه؟ هل إن المشكلة هي مجرد معاناة يؤرقها الظرف التاريخي الذي تعيش؟ ما هي هذه المعاناة؟ وما هو أرقُها الجديد في ارتباطها بهذا الظرف؟

لئن كان شعر محمود درويش شعر قضية الوطن الفلسطيني فإنه أيضاً شعرها، وقد دخلت مرحلة جديدة انفجر معها الواقع الاجتماعي أو علاقات معينة فيه على ساحة الوطن في لبنان. في هذه الحالة الجديدة بدت الأمور أكثر تشابكاً وتعقداً مما هو قائم في الذهن ظناً. وهذا ما أيقظ التساؤلات وطرح علامات الاستفهام حول أمور عدة: المؤسسات والأنظمة والثقافة والأدب والامكانيات كلها.. وجعل رؤى مستقبلية تسقط وأحلاماً تموت، ومواقف تُجهض. كما هيأ لأحلام أخرى ورؤى بديلة أن تولد.

في وضع كهذا، كان من الطبيعي أن تدعو القضية شعرها لأن ينظر في حالتها الجديدة، ولأن يغوص في رؤاه الى ما هو عمق الواقع وأكثر!. وبهذا المعنى فإن استمرارية درويش الشعرية كانت مدعوة ــ بحكم ارتباطها أساساً بقضية الوطن في سيرورتها ــ لأن تكون استمرارية التجربة الشعرية في حوار تاريخي يولدها أبداً كي لا تسقط في التكرار وتتخلّف.

ولئن كان شعر محمود درويش شعر قضية تعني، جماهيرها، فإنه مدعو بالضرورة، وبشكل صريح وواضح، إلى النظر في العلاقة القائمة بينه وبين هذه الجماهير التي، كما القضية، بل ومعها، دخلت في حالة جديدة فتغير إطارها واختلفت رؤاها ومتطلباتها وأحاسيسها، ودعت الشعر لأن ينظر في علاقته بها.

عند هاتين النقطتين، وفي ارتباط الواحدة منهما بالأخرى، انبثقت المعاناة، في حالتها الجديدة عند الشاعر وفي الشعر.

فكيف نرى هذه المعاناة وكيف تبدو لنا في ما قاله الشاعر شعراً أو غيره؟

تتحدد هذه المعاناة عند محمود درويش أولاً وقبل كل شيء كهمّ أساسي يحمل الشاعر على النظر دوماً في علاقة شعره باتجاهين :

- الواقع الذي يقوله شعراً.
- الناس الذين يقول لهُمْ هذا الشعر.

ولعل هذا الهمّ هو ما يميز معاناة درويش من معاناة غيره من الشعراء، كما يميز شعره من شعرهم، وكأن هذا الهمّ نبض في جسد شعره يوازن حياته بها، أو كأنه بوصلة حركة نموه وتطوره في اتجاهه السليم.

والهمّ هذا حضور دائم يصل الى ذروة حدته في الحرب، يتفجر، يتشظى، يتشكل أسئلة ويستمر جدلاً في فكر الشاعر، في شعره ومع نفسه. يكبر الجدل، يطال التفاصيل ويصير بحجم المشكلة. يطرح الشاعر هذا الهمّ بما فيه من قلق وبما فيه من حيرة. يطرحه بجرأة لا تخفي رغبة صادقة في إيجاد الأجوبة. يطرح الشاعر هذا الهمّ على الشعر ويطلب إيجاد الاجوبة من الشعر، ولكن ربما شَعَرَ أنه معْنِيٌّ بالأمر أولاً وأكثر من غيره من الشعراء!

ينهض السؤال من المشكلة ــ المعاناة : كيف يمكن لحركة الدائرة بين الشعر والواقع وبين الشعر والناس أن تكتمل وهي تمر بفعل الموت؟

لم تكن حروب قضية الوطن لتخلو من موت. إن الموت هو فعل الحروب. غير أن الموت في هذه الحروب يبدو مختلفاً. انه يتقدم واجهة الامور، يخيم في فضاء الرؤية، وتغطي غزارته معاني الوضوح. إنه في تفاصيل أشكاله وفي ألوان ممارساته يبدو ساقطاً أحياناً في مجانية الفعل والسلوك.

هكذا، وفي لحظات غزوه الكثيف كان الموت ينفصل عما هو قائم فيه من أسباب، ويبعد عما هو حاضر فيه من قصد وأهداف، أي عما هو فيه من سياسي. كأن الموت وهو المرئي وحده، يتخذ في مباشرته صورة المجرد، المطلق، ليصير رفضه بالتالي رفضاً، هو في مباشرته أيضاً مجرد مطلق. وإذا العلاقة بين فعل الموت ورفضه حركة في المفرغ.

حين تقع المعاناة في هذه الحركة تصل إلى أزمتها: أي شعر وأي شاعر وأي أناس! أين هو موقع الشعر، وأين هو موقع الشاعر، وأين هي أهمية الفعل الشعري؟

تظهر هذه المعاناة في قصيدة للشاعر نشرت في مجلة «شؤون فلسطينية»[1] تحت عنوان : «يكتب الراوي : يموت» يقول الشاعر فيها :

ليس لي وجه على هذا الفراق
الشظايا جسدي
والمسافات عناق
آه لو يبتعد الموتى عن الموت قليلاً
لأراهم في تفاصيل الأمل
آه لو أسحب مني جثتي
لأرى الفارق ما بين الصدى والموت
والفكرة في بؤس العمل
كل شيء قابل للإحتراق
في احتمالات الكتابة
كل شيء في يد الراوي أو الشاعر
شعر وعناق..

تتمثل المعاناة في الفارق الذي ينهض، في زمن الحرب هذه، بين مستوى الفعل الشعري وبين مستوى فعل الموت. يبدو الموت كأنه هؤ الفعل، وفي ضوئه يتراءى الفعل الشعري معطلاً، ملغياً أو أنه فقط يكتب ما يفعله الموت، يكتب : الحقيقي يموت.

من هذه المعاناة نصوغ السؤال التالي : كيف يمكن، في هذا الزمن الحار، أن نردم الهوة بين الفعلين؟ كيف يمكن للفعل الشعري أن يستقل ويتميز دون أن يبدو معطلاً أو ملغياً أو محكوماً بكتابة فعل الموت؟ أين هي المشكلة في قيام هذه الهوة ؟ هل هي في الرؤية الناظرة في هذا الموت وفي معناه؟ أم هي في شيء آخر؟ أم فيهما معاً؟

ينظر محمود درويش في المعاناة ويحاور المشكلة، في حوار أجرته معه مجلة «صباح الخير» (اللبنانية) :(2)

«ليس بوسعي أن أتغاضى لأن لون الدم واحد. والجثة مهما كانت هوية صاحبها هي مضمون إنساني. هنا.. هنا يرتبك الشاعر ويتعرض للحظات يكف فيها عن أن يكون سياسياً. ويصل إلى الاحساس بأن الكتابة عن الموت.. الموت المتوفر بغزارة هي إحراج إنساني،

لأن امتلاءه بمشاهد الموت التي صارت عادية تحجب في الزحام رؤيته السريعة للولادة. هنا تدخل في تناقض، فإن شدة التصاق الشاعر بالانفجار والموت تجعله محتاجاً للابتعاد عن الموت قليلا ليرى احتمالات ما بعد الموت».

هكذا يوضح الشاعر ملابسات المعاناة، ويكشف عن معنى الارتباك الذي يقع فيه الشعر فيكف عن أن يكون سياسياً، عن أن ينفذ برؤياه إلى معنى الأشياء، في أسبابها ودوافعها، وعن أن يرى ما بعد الموت.

غير أن مشكلة الرؤية في الشعر لا تكتفي بأن تكون كذلك، بل هي حين تكون كذلك تكون أيضاً مشكلة شعرية. فارتباك الرؤية هو اهتزاز المحمول الشعري الذي يترك أثره في لغة القول، في معناها حتى لكأن هذه اللغة بناء يتخلخل، يخوي، أو لكأن هذا البناء الفني لعبة لا تنهض فيها العافية، وتشكيل لا يشع بالأرْجَح مبشراً بالموت والولادة، ولا يسري فيه نشيش الدم الذي يمنح المسطح حجمه.

وحين ينفي الشاعر وجهه ويصير الجسد الشعري شظايا تبدو اللغة « مهارة » يطلب الشاعر النجاة منها :

يا الهي! أين إنسانيتي
يا الهي ! كيف أنجو من مهارات اللغة!
كل شيء قابل للاحتراق
في احتمالات الكتابه
... ...(3)

من المعاناة يعود الشاعر إلى النظر في المشكلة، إلى تحديد جوانبها. في الجانب الأول كان الموت في غزارته يربك الرؤية يحول بينها وبين النفاذ إلى ما بعده، فتهتز المسافة بين الشاعر والواقع الذي يقول، **ويصير اكتمال الدائرة في الحركة القائمة بين الشعر والواقع مشكلة.** ولكن المشكلة تغيب في وضوح الوعي بها، ويعود درويش إلى الواقع، إلى التفاصيل واليومي فيه، يعود إلى ممارسة فعله (نذكر هنا قصيدته عن مرزوق وقصيدته «الأرض»).

في الجانب الثاني يرتسم السؤال : **هل إن مسألة اللغة مشكلة في حركة اكتمال الدائرة بين الشعر والناس؟** السؤال يجد جذره في معاناة الفارق بين الفعل الشعري وفعل الموت. وحين يواجه الشاعر السؤال في هذا الجذر يصل إلى القناعة التالية فيقول في حوار أجرته مع جريدة «السفير»[4]:

«لكني تعلمت أن أبحث عن فعلية أكبر وعن علاقة أكثر جدوى بالانسان، لذلك، في قصائدي الاخيرة بحث عن الصفاء والبساطة، وتنازل واع عن إرهاق النفس في البحث عن شكل يدهش ولا يؤثر. كان عليَّ أن أمر بتجربة تعقيد الشكل من أجل التوصل إلى هذه الخلاصة. والآن سأحاول استعادة ما هو صالح للبقاء في صوتي القديم».

ويتابع الشاعر بصراحة أَشَدّمَا نحتاجها في مواجهة مشاكلنا ولَشَدّمَا هي ضرورية في تناول هذه المشكلات بعيداً عن الحساسيات والمواقف، وما تُوقعنا فيه من محاصرة. يتابع محمود درويش : «هل أنتقد مرحلة التعقيد في شعري؟ ربما.. لكنني لا أتنكر لتجاربي.. على أي حال أعتقد أنه لا يكفي أن أطور أدواتي الشعرية وأرتاح إلى جدوى شعري، ما دامت هذه التجارب بعيدة عن أن تجري تفاعلا مع الناس». ثم يتساءل : «ما قيمة الشعر اذا لم يتحول إلى قوة. القوة لا تاتي من الشعر ذاته، بل هي تأتي من علاقة التفاعل بين الشعر والناس»[5].

مع هذا الوعي في مواجهة المعاناة السابقة، ومع هذا الجزم في تحديد الجواب، يردم الشاعر الهوة القائمة بين الفعل الشعري وبين فعل الموت : إن الفعل الشعري لا يمكنه أن يبقى لغة. ففي بقائه لغة ينفي وجوده شعراً. إن **قيمة الشعر هي أن يصير قوةً في الناس.** وحين يصير قوة يتحول معهم وبهم إلى ممارسة قد تكون حياة وقد تكون موتاً يرفض موتاً آخر ويمنعه.

هل هذه هي احتمالات الولادة التي يراها الشاعر من مسافة الوعي، لتكتمل بها حركة الدائرة في اتجاه **الناس والواقع؟**

في معاناة محمود درويش وفي جدله النقدي؛ الذي ربما جاء يعوض غياب النقد عن مواجهة هذه المسائل بتحرر، وعن البحث عنها داخل الشعر في أنظمته وقوانينه، في صوره وبُناه، في العلاقات فيه وفي ما يحكمها من منطق؛ تبدو **إشكالية الشعر كامنة في التناقض**

المفترض بين شعرية الشعر وبين ما يقوله حين يكون هذا الذي يقوله تعبيراً عن «وجدان الجماهير وطاقتها في تحرير ذاتها». هذا التناقض أوهمت به وأثارته أساساً أوساطنا الثقافية أو تيارات فيها، وذلك **حين اناطت الجمالي بالتشكيل أساساً** وحتمت على التعبير، حين يستهدف الجماهير وحين يقول وجدانها، أن يقع حكماً في الابتذال والمباشرة.

إن إقامة التناقض بين الشعري ــ الجمالي من جهة وبين جماهيرية الشعر من جهة ثانية وهمٌ يجد أسبابه في الهوية الثقافية للفكر الناظر في هذه العلاقة، وليس في العلاقة نفسها. وقد يساور هذا الوهم الشعراء حتى الكبار منهم، ولكن حين يكون حلُّ هذا التناقض هماً أساسياً في التجربة الشعرية فإن الوهم لا بد وأن يتبدد ويترك مكانه لشعر عظيم لا تشكل لغته، مهما سمت، ومهما تشكلت، ومهما ذهبت بعيداً في خصوصيتها وتميزها عائقاً بين الشعر وجماهيره، بل ربما كان هذا الاهتمام باللغة هو ضرورة هذا الشعر في أن يكون شعر جماهيره في تاريخيتها المتطورة.

هكذا يبدو حل المشكلة هو في حل هذا التناقض الذي ربما يحتاج إلى مزيد من البحث، والنقاش، والجدل المجدي، يقوم به النقد محققاً فاعليته.

في العدد 148 من مجلة «الوطن العربي»[6] الصادرة في باريس، يقول الشاعر محمود درويش بلغة الفرح الواضع يده على مكمن المشكلة :

«إن العقبة ليست بين الشعر والناس. إنها عقدة أشباه المثقفين الذين لم يجدوا لهم دوراً فجعلوا الجهل شهادة».

يصل الشاعر إلى هذه القناعة في لقاء له مع جماهير من الشعب العربي، مع جماهير أمية وشبه أمية. مع هؤلاء البسطاء الذين يصلون إلى الشعر بأحاسيسهم النقية المكونة بهمومهم، والقادرة في حضورها الطاغي فيهم أن تعانق الشعر حين يعانقها. يصل إلى هذه القناعة ويقول : «هذه المرة بكيت، ولدت من جديد»[7]. انه بكاء شاعر يعاني حرص الحفاظ على أن يصير الشعر فعل قوة وأنه ولادة شاعر يقاسي بقاء الشعر شعراً!

قبل درويش كانت دهشة **نيرودا** حين اكتشف هذا العناق السري بين الشعر في فنيته العالية وبين الأحاسيس النقية لجماهير شبه أمية. كان شاعر الشيلي في طريقه إلى لقاء طارىء مع عمال بلده، وعبثاً بحث في الأوراق الموجودة صدفة في جيبه عن قصائد سهلة يفهمها هؤلاء العمال.. وحين غادر المصنع غادره مصحوباً بالفرح والدهشة : ان **الشعر** يعرف طريقه إلى جماهيره، كما تعرف الجماهير، على أميتها، طريقها اليه.(8)

يسقط التناقض ــ الوهم وتتضح المشكلة. ليست المشكلة في أن تكون اللغة مهارة يتملَّكُها الفكر ليتفتح بها ويشع، ليصير على مستوى الثقافة أو على مستوى فن فيها، قوة في الصراع التاريخي الشامل، بل المشكلة في أن تصير اللغة مهارة مقصودة لذاتها، مهارة محكومة بالخواء، أو مهارة يتقنَّع بها الفكر ويخفي معاندته لصراع تخوضه الجماهير ضد من يسرقون منها الحياة ويحتكرون الفرح.

إن الشعر لا تغرِّبُهُ مهارة اللغة، بل فكر فيه يغيِّب هويته ويموه قصوره عن رؤية حركة هذا الصراع وإقامة الفارق بين قواه.

الاتجاه الثاني : أدونيس أبرز ممثليه

□ الاتجاه الثاني ظهر في مجلة «شعر» ولعل الشاعر أدونيس هو من أبرز ممثليه.

يساورنا شعور ونحن ننظر في هذا الشعر، بأن هذا الاتجاه لا يعاني من مشكلة، بل إنه يطرح على الشعر مشكلة. فلهذا الاتجاه الشعري وضوحه النظري الذي يرى :

○ **أولية اللغة** بما هي تشكيل وصور ينهض بهما الشعر وينبني. وهي رؤية قد لا يثير التأكيد فيها على أهمية التشكيل في الشعر، خلافاً، وقد لا تطرح بذاتها مشكلة. اذ لا خلاف على تميز الشعر، ولا خلاف على أن يكون للشعر، كما لكل فن، أدواته وخصائصه الفنية التي على الشاعر أن يتملكها ويسعى إلى تطويرها وتنقيتها. لذلك لم تثر التجربة الشعرية لهذه الرؤية خلافاً من قبل، ولم ينطرح فيها التساؤل المصدع لتجمهرها الشعري. لقد كان لهذه التجربة، رغم من وقف ضدها وحاربها، مدُّها التاريخي وصعودُها الفني. وعرفت مجلة «شعر» ازدهارها كما عرف الاتجاه شعراءه ممن نوع في الإيقاع والتشكيل وممن بقي على تنوعه مشدوداً إلى هَمّ لغوي يرقى بالتجربة إلى نوع من التميز والفرادة.

ونحن لا نستطيع أن نفهم هذا المد والصعود بمعزل عن تاريخية حركة الشعر العربي. وإذا كنا هنا غير معنيين بهذه التاريخية، فإننا نكتفي بالإشارة إلى حالة التردي التي كان يعيشها شعرنا في نهضته أي في محاولته الجادة في قول التحولات الاجتماعية. لقد حاول الرومنطيقيون مخلصين أن يقولوا هذه التحولات، أن ينفذوا إلى جوهر الواقع. ولكن شعرهم بقي قاصراً. وفي قصوره عن النفاذ إلى هذا الجوهر، كان يتكشَّف الفصور أيضاً في أدواته، في لغته، في تشكله وبُنَى صوره. وبذلك تقدمت مسألة الشكل في البناء الشعري إلى الواجهة كضرورة. ولئن كان بدر شاكر السياب قد سما فيما بعد بالبناء الشعري ووصل به إلى اتساق فني خاص، لئن نهض البناء الشعري بمحموله دون مشاكلة، فقد بقي السياب في شعره هذا واحداً لا يشكل ظاهرة، بقي فاصلة على مفترق، وبذلك ظلت مسألة الشكل في البناء الشعري مطروحة في الواجهة على هذا المفترق.

هل يعني هذا أن الاهتمام بالبناء الشعري كان في أساسه اهتماماً بإنقاذ الشعر من ترديه؟ وهل كان هذا الاهتمام، في أساسه أيضاً بتمليك الشعر أدواته ليكون قادراً على قول الواقع؟

نعم، يقول من ينظر في هذا الشعر، في تاريخيته، في الطروحات التي كانت تشغل الشعراء، وفي مسائل معاناتهم.

ولقد استطاع الشعر الحديث أن يحقق التغيير في البناء الشعري. وأصبح بإمكاننا أن نتكلم عن قصيدة «حديثة»، تختلف لا بمضمونها عن القصيدة السابقة، بل ككل، أي كقصيدة أخرى. إن من ينظر في الشعر الحديث ومن يقرأه باحثاً في خصائصه يرى أن هذا الشعر يمتلك جديداً. أهمه في اعتقادي :

(أ) **تغير بنية الصورة** : للصورة في الشعر الحديث منطق يحكم تركيبها ويختلف عن المنطق الذي كان يحكم التركيب في الصورة الشعرية السابقة.

نوجز في تبيان هذا الاختلاف فنقول : تقوم الصورة الشعرية السابقة على نوع من الموازاة بين المشبَّه والمشبَّه به، أو بين المستعار والمستعار منه. وبذلك يبدو منطقها هو منطق التوازي في الجمال. الصورة «الحديثة» أسقطت الموازاة، تخلت عنها إلى نوع من التأليف أو

التركيب يعتمد بدل الصياغة التشبيهية أو الاستعارية، مختلف الصياغات العربية : الجملة الإسمية، الجملة الفعلية، النعت والمنعوت، المضاف والمضاف اليه، في توليد الصورة الشعرية. فإذا كان الشعر سابقاً يقول : وجهها كالقمر أو مشرقة كالضياء، فإن الشعر اليوم يقول : «يرسمك امرأة»، «الحاضر وحش»، أو «الحب فضاء»، «زمن الأنقاض»، «البرتقال الرصاصي»، «وأنت للأزرق»، «سيروا في شوارع ساعدي»، «الأرق الشمسي»، «أحزم المدينة بالخبز»، «الأسفار المثقوبة»...

إن هذا التركيب فسح المجال. واسعاً أمام إمكانية توليد الصور الشعرية، وترك الباب مفتوحاً للإيحاء، اذ تحررت العلاقة التي تنظم الكلمات في تشكيلها الصورة من ارتباطها بوجه الشبه المحدود، وانطلقت في تركيبها الحديث قدرة على الإيهام بالحقيقة واستثارة للبحث عنها : كيف يكون البرتقال رصاصاً والحاضر وحشاً؟ إن بين البرتقال والرصاص وبين الحاضر والوحش أكثر من وجه شبهٍ وشيء آخر غير وجه الشبه، إن بينهما علاقة تنهض على أكثر من مستوى : اللون، الطعم، الحدث، الفعل التاريخي، معنى الزمن، المدنية... أي أن بينهما ذاكرة لواقع غني تصير بها القراءة مشاركة في خلق النص وإبداعه. ويصير النص نصوصاً.

(ب) **توليد ايقاع** لا تحدده موسيقى التفعيلة، وإن كان لا يلغي دورها في التشكيل «الحديث» (شعر التفعيلة الواحدة مثلاً). يولدُ الإيقاع من حركة نمو **مكونات القصيدة،** من زمن داخلي فيها تبنيه عناصرها، لا بمجموعها، بل بالعلاقات بينها.

على أن هذه الخصائص وهذا التطوير في أدوات الشعر وتقنياته قد جنح مع بعض الشعراء عما كان في أساسه، أي عن كونه اهتماماً جدياً تفرضه حاجة الشعر نفسه في سيرورته التاريخية معبرة ــ أي هذه الحاجة ــ عن حضور الشعر في البنية الثقافية في المجتمع، وعن دخوله في حركتها الصراعية.

لقد راح بعض الشعراء يكرر هذا النوع من التركيب في قوانين صياغته الجديدة، وكان هذا التكرار يستهدف تجربة التركيب في جدتها المبهرة، يستهدف إجادة الصنعة، أكثر مما يستهدف البحث عن صياغة تقول قولًا كأفضل ما يكون القول غنىً واحتمالًا وإيحاءً. هكذا يتصف الكلام، وقعقع التكرار في أسوإ حالاته، وجاء، في حالاته الافضل، يُشعر بالغموض

حيناً، والخواء والمجانية حيناً آخر. وقد يكون هذا التكرار، الذي استهدف تجربة التركيب الجديدة، هو المقصود بتعبير «اللعبة اللغوية» أو الدهشة اللفظية الفارغة التي اتهم بها الشعر «الحديث». وهي غير ما يعنيه تعبير «اللعبة اللفظية» التي تنهض بالقصيدة عملا يغاير، بفنيته، الواقع وإن كان يقوله.

حين يقول أدونيس مثلا :

وقل ها هي الأيام تتوشى بالقتل.
بلى! حضارة ما تحتضر في هذا الإصطبل المتمدن[9]

فهو يوظف هذا التركيب في قوانين صياغته الجديدة، لتوليد الصورة الشعرية الأكثر إيحاءً بهذه المأساة التاريخية لواقع التخلف في البلدان العربية.

وليس قوله هذا كقول أحد الشعراء :

دخل الصوت
ودخل دخان الشجر الباسق
في الحب
دخل العتمة
وأضاء قناديل القلب
دخل، ودخلت
ودخلوا
وأغلق الإنتظار[10]

غير أن هذه «اللعبة اللغوية» وما رافقها من خواء وإدهاش لم تقف عند حدود تكرار التجربة واستهداف إجادة الصنعة، كما لم تعد ممارستها قصراً على بعض الشعراء الذين استهوتهم الحداثة وهم لا يملكون ما يقولونه، بل راحت تعم الشعر وتشكل ظاهرة تطرح التساؤل التالي : لماذا جاء تطور شعرنا العربي الحديث، في أدواته وتقنياته وبنيته محكوماً بهذه اللعبة اللغوية؟ هل تقوم هذه اللعبة بما لا تقوم به اللغة؟ أي هل إن للعبة معنى تُوظَّف اللغة له؟ هل

يمكن أن نتبين في هذه اللعبة ملاذاً للفشل الشعري وللالتواء الفكري يتستران بالغموض؟ وهل إن الدفاع عن الغموض ينكشف في حقيقته دفاعاً عن هذا الفشل وعن هذا الالتواء أكثر منه دفاعاً عن الشعر؟

إن الغموض يخول الشعراء الهروب من المواجهة، فهل هذا هو ما جعل مشكلة الشعر تطرح على مستوى شعرية الشعر؟ هل المشكلة في الشعر الحديث قائمة حقاً على هذا المستوى أم أنها قائمة على مستوى الفكر فيه؟

لئن كان الشعر كفنٍّ يسمح بالتأكيد على تميزه وعلى أهمية التشكيل اللغوي فيه، فإن الخلاف لا يعقل أن يكون هنا. ذلك أن تميُّز الفنون وتمايزها كل بأدواته وببنيته الخاصة أمر لا يجهله أبسط العاملين في هذه الحقول والمتعاملين معها.

إذاً هل المسألة هي مسألة شعرية الشعر أم **هي مسألة الفكر فيه** وهو يريد تغييباً أو غياباً له؟ وهل الخلاف هو خلاف حول أهمية شعرية الشعر أم هو خلاف لجعل غياب الفكر، أو تغيبه، (الفكر حاضر في كل ما ينتج بأشكال مختلفة) شرطاً لشعرية الشعر؟

يلوح لي أن هنا مكمن إشكالية شعرنا الحديث في وجه من وجوهها الأهمّ. وليس دون دلالة أن تكون الحرب في لبنان ظرفاً لا لتفجير قتالي ـــ سياسي بل أيضاً لتفجير ثقافي. وليس دون دلالة أن يصير الكلامُ عن الشعر أو عن الأدب معركة الكلام عن علاقة الأدب بالسياسة.

لماذا مثلا لم يناقش الأدباء والشعراء والنقاد والمثقفون، ببساطة، كيف قال أدبنا هذا الواقع الذي يعيشونه؟ ألسنا متفقين، أساساً، على أن الأدب، كيفما تحدد : مباشراً أو غير مباشر، مبتذلاً أو رفيعاً، يحمل رؤاه وأحلامه وهمومه في علاقة مَا لَه بهذا الواقع؟ وأن هذه الرؤى والهموم والأحلام تضرب جذرها في هذا الواقع، تنبت فيه وتنمو في مناخه تجاوزاً أو خضوعاً، تمرداً أو استسلاماً ؟

لماذا حين يتفجر الواقع بالرؤى ويغلي بالمشاعر ويفور بنار الصور والأحلام لا يعود موضوعاً لهذه العلاقة القائمة في اتفاقنا الضمني أبداً؟ لماذا ينزاح الموضوع إلى جدل حول مبدإ هذه العلاقة؟ هل تسقط عناية الشعر بالواقع حين تبلغ حاجة الواقع إليه ذروتها؟ هذا

الواقع الاجتماعي الذي كان أبداً واقعاً، منبتاً للشعر، للأدب.. هل يصير في تفجره واقعاً آخر ؟ لماذ ؟

هذه الـ «لماذا» هي المطروحة علينا جميعاً كأدباء وشعراء وفنانين ومفكرين ومثقفين. وهذه الـ «لماذا» مسألة فكرية. مسألة يطرحها الواقع على الفكر الذي في الأدب والذي في الشعر والذي في الثقافة. إن الواقع يحاور ما يقوله الشعر ويطرح المسألة. والواقع لا ينتصب مُحاوراً، هكذا، إلّا في مراحل تحوله، لأنه في هذه المراحل يطال الرؤى والأحلام والمشاعر، يخلخلها، يكرهها على التحول كي تستمر، ولكن يمنحها فرصة اختيار منحى تحولها.

لئن برزت المسألة الفكرية في هذا الظرف التاريخي الذي طرح ضرورة الحوار بين الأدب والواقع، فإن هذه المسألة قائمة في الشعر قبلاً. إنها قائمة لا بتأثر الشعراء المحدثين «بصياغات» الشعر الفرنسي الحديث ولا «بطروحات مجلات «تل كل» و «أدب» و «النقد الحديث» الفرنسية ودوريات هاشيت ولاروس النقدية. ذلك أن التأثر مشروع، والإطلال على الثقافات الأخرى والإفادة من تجارب الفنون فيها ضروري، بل هي قائمة في أن هذا التأثر كان «**أحياناً كثيرة**» (علامة التأكيد من الكاتبة) اقتباساً «ميكانيكياً»[11].

في هذا «الاقتباس الميكانيكي» تظهر الشكلية في الثقافة، الصياغة الشعرية هنا ليست ضرورة محمولها، بل هي في علاقة تفكك أو انعزال معه. والشاعر مُعْنىً بهذه الصياغة أولاً، بالشكل. تنحفز الهوة بين الواقع **وقوله**، ليس **القول** حاجة الواقع، أو أن الواقع لا ينتج قوله. وينهض التناقض في الشاعر بين ما يقول وبين ما يريد أن يقول، وتظهر الغربة. وقد يتبنى الشاعر الغربة هذه ويصير مُنظِّراً لمفهوم التميز الشعري الذي قد يعني في وجه من وجوهه هذه الغربة. وينسحب مفهوم التميز على موقف من الواقع يتخذ طابعاً فكرياً : **هل ينتج الواقعُ القولَ أم ينتجُ القولُ الواقعَ؟**

وجاءت الحرب تحوُّلا مادياً على أرض الواقع. هل نرفض الحرب لأن التحول يبدأ في الثقافة، وربما في شكليتها؟ أم نقبل الحرب ونختار وجهة فيها تطال الثقافة وتطرح عليها، بما فيها الأدب والشعر، التغيير نحو هذه الوجهة؟

•

عند هذا المفصل دخل الشعر الحديث في مشكلته بوضوح، وكان منه هذا الاتجاه الذي نحن بصدده والذي يرى : إن التغيير للمجتمع ككل، يبدأ ويتحقق فعلياً في المستوى الثقافي.

لم يكن الجدل مع الشاعز أدونيس، الذي نحا في هذا الاتجاه، جدلًا حول أهمية هذا التحول في الثقافة، ولا على دور الثقافة وأثرها في عملية التغيير الاجتماعي الكلي، بل كان حول المنطلق، مرتكز هذا القول. ونحن لا يمكننا أن نفهم معنى هذا الاختلاف من حيث علاقته بالشعر وبالشعر الحديث، إلّا حين ننظر في المنطق الذي يحكم هذا الاتجاه. يقول هذا الاتجاه، كما أسلفنا : المستوى الثقافي هو مرتكز التحول الحقيقي. نبدأ من هذا المرتكز فنسأل : إذا كان الشعر، بما حققه من تطور، بحداثته (التي أوضحنا بإيجاز حيثياتها) يتبوأ مكانة أولى في هذه الثقافة، وفي ثقافتنا العربية بعامة، فهل يبدأ التحول منه؟ ـــ ربما! يقول منطق هذا الاتجاه. وما الخطورة في الأمر! ألم يكن تطور الشعر، أو، ألم تكن **حداثته** هي في امتلاكه جديداً في الأدوات والتقنية، أو هي تغيير في بنيته، وهي بالتالي تمليكه قدرة على القول؟

هنا تبرز مقولةُ عضويةِ العلاقة بين الشكل والمضمون، تتقدم هذه المقولة لا في اتجاه النظر إلى الأشكال كضرورة للمعاني، كما قال يوماً الناقد العربي عبد القاهر الجرجاني، ولا كما يقول الفكر العلمي الذي نريد، ربما جميعاً، حلاً لخلافاتنا المتحيزة، بل تتقدم في اتجاه تغييب مسألة الفكر في الشعر. وكأن شعرية الشاعر تنفي حضور الفكر فيه.

ومع تقدم مقولة عضوية العلاقة بين الشكل والمضمون في هذا الاتجاه يتبوأ الشعر الحديث كشعر ـــ يتميز بشعريته ـــ مكانته في الثقافة ليكون التحول منه وبه. ولكن هل يكون التحول من الشعر، أو يكون مما يقوله الشعر وهو لا يقول شكلًا طبعاً؟

أن يرتبط التحول بما يقوله الشعر معناه أن يرتبط بفكر فيه ينبني شعراً. ويتعقد الأمر في حوار تلفه المعركة. ما هو موقف هذا الفكر من الحرب؟ ما هو موقف الشعر من الحرب؟ أيَّ توجه يختار لها أو يختار معها وهي واقع مفروض وقائم على ساحة الوطن؟

قد يكون بالإمكان أن نربط بين صمت الشعر أو غيابه من جهة وبين رفض الحرب من جهة ثانية. أي قد يكون صمت الشعر تعبيراً عن رفضه لها، وليس عن عجزه قولها. ولكن أليس الرفض موقفاً؟ والصمت ألا يمكن أن يكون كلاماً؟

وقد تبرز النزعة الإنسانية العامة والمجردة كفسحة نبتعد فيها عن الحرج المطروح. ولكن هل كانت المعركة مجرد اقتتال؟ وهل يمكن بترها عن جذورها الممتدة في التاريخ صراعاً اجتماعياً ـــ سياسياً ينمو بإمكانية التفجير؟

لم يُدخل أدونيسُ **الصراعَ** في شعره، أو لم يدخل الصراعُ شعرَ أدونيس. فالمشكلة، كما يبدو، ليست مطروحة فيه، بل هي مطروحة معه. إن لهذا الشعر اتساقه وتناسقه وتماسكه الفني. إنه شعر يقول محموله[12]. وبذلك دخل أدونيس المعركة مدافعاً عن هذا الشعر. وكانت المشكلة بالنسبة لهذا الشعر هي مشكلة الدفاع عنه من حيث علاقته بالمعركة وبالناس المعنيين بها. إن التغيير ليس مطروحاً على الشعر في علاقته بالمعركة والناس، بل هو مطروح على المعركة والناس في علاقتهم بالشعر. أي أن التغيير مطروح على الطرف الثاني من العلاقة. وهذا ما يجعل المشكلة قائمة في **مفهوم هذه العلاقة**.

يقول أدونيس : «فلا يمكن أن يكون التغيير الثوري تحريراً، إلا إذا كانت الجماعات التي تقوم به قد تغيرت هي نفسها وتحررت. فوجود الجماعات التي تعيش هذا الوعي، أي المتحررة جذرياً، أمر ضروري يجب أن يسبق عملية التغيير الثوري. دون ذلك لا يكون التغيير الا تحريكاً للمستنقع، يقذف إلى السطح بمزيد من الكسور والوحل. ولن يؤدي هذا التغيير كذلك إلا لأشكال أخرى من العنف والقمع». ثم يضيف متابعاً : «صحيح ان السياسة هي الحقل المباشر للصراع، لكنها ليست الا بعداً من أبعاد كثيرة. التغيير إما أن يكون ثورياً، لا بالمعنى العنفي والمادي بل بالمعنى الثقافي الجذري الشامل، وإما أنه لايكون إلا نوعاً من التحريك الذي يتيح للبُنَى القائمة أن تزداد استقراراً وتماسكاً»[13].

يرفض أدونيس الحرب، يرفضها من الثقافة التي عليها أن تغير الجماعات وتحررها، ويرى أن قبول الحرب بمعناها الثوري مشروط بعملية التغيير الثقافي هذا وبانتظارها يبدو الواقع ـــ كل الواقع ـــ مستنقعاً لحركة الحرب. غير أن رفض الحرب من هذا المنظور فيها يبدو دخولًا فيها من خارج، دخولًا فيها دون دخول.

في هذا الضوء يبدو طبيعياً أن يصمت هذا الشعر في الفترات المحمومة، في فترات التفجير التي هي أقوى من إرادة التغيير الثقافي. وفي هذا الضوء يبدو طبيعياً أيضاً أن لا يعاني شعر هذا الاتجاه من مشكلة فيه تطرح عليه التغير بما يمكنه من قول المعركة. إذ كيف يمكن لشعر، عليه أن يقوم بعملية التغيير، القبولُ بأن تغيره حرب لم تسبقها عملية التغيير الثقافي ــ الثوريْ بعد؟ كيف نريد لشعر أن يدخل معركة، أو أن يقولها فيكون نتاجاً لها وهو يرى أن تكون نتاجاً له؟ إن هذا الشعر يأبى أن يدخل في التناقض كما دخل شعر بعض الشعراء الذين دخلوا الحرب وحاولوا قولها، والّذين لم يكن لشعرهم بعد ما لشعر أدونيس من تماسك وتناسق فنيين.

خلاصة نستطيع القول : إنه إذا كانت مشكلة الشعر الحديث قائمة، كما يرى البعض، في علاقته بالواقع وبالناس، فإن أدونيس لم يحاول حلّ هذه المشكلة بطرحها في الشعر أو في شعره: وهو بذلك، وفي نظر من يرون أن هذه المشكلة قائمة في الشعر نفسه، قد ثبَّت هذه المشكلة، ونقلها من مشكلة في الشعر إلى مشكلة في فهمه، ومن مشكلة في علاقة الشعر بالسياسة إلى مشكلة في فهم «سياسة الشعر».

ولكن مع توصلنا إلى هذه الخلاصة تبقى الأسئلة التالية مطروحة :

ما معنى أن يتفجر التغيير اجتماعياً مادياً على أرض الواقع؟ هل يكفي أن نرفض الحرب كواقع وهل يأبه الواقع برفضنا؟ والثقافة هذه أو وجهة النظر الثقافية هذه التي ترفض، ألا تضع نفسها في ثلاجات الانتظار؟ أم أن على الناس وحركات التغيير أن تنتظر فاعلية الفعل الثقافي حتى تخوض صراعها الذي يأتي، ربما صدفة، وربما قصداً وربما؟! ولئن كان هذا الفعل الثقافي حاضراً، فلماذا لم يصل إلى الناس، لماذا لم يفعل شيئاً وهو يشهد موتهم؟ هل هو العجز أم هي الهوة بينهما! أنعود إلى حيث بدأنا، إلى المشكلة بين الثقافة والناس، وندور في الحلقة المفرغة؟

هكذا يبدو الفكر العلمي الرائي إلى جدلية الأمور في حركتها المادية التاريخية ضرورة نُخرج بها النقاش من حلقته المفرغة، ونتجاوز أفقه المغلق، لتكون رؤانا ومعارفنا الثقافية قوة ندفع بها هذه الحركة إلى الأمام. وإذا كانت هذه الحركة هي، في هذا الفكر وفي الواقع

الموضوعي المادي نفسه، حركة صراعية تتقاطع في جدليتها مختلفُ المستويات في تنضدها الأفقي والعمودي في المجتمع، فإن دفع هذه الحركة، في أي اتجاه وعلى أي مستوى، هو دخول في الصراع. والدخول في الصراع هو اختيار موقع، نريده، ولا شك، موقعاً ينظر ويعمل في اتجاه تقدُّم التاريخ، في اتجاه ما يحمل للناس، كل الناس الحق في الحياة والحق في الفرح. إنه تحررنا الوطني الاجتماعي ـ السياسي. وحين نختار موقعاً كهذا إنما نختار موقعاً لا تخلخله صعوبة الصراع وتعقده، كما لا يعكره الوحل الذي يطلب مزيداً من الوضوح في الرؤية.

الاتجاه الثالث : إمكانية اتجاه يتبلور بين الاتجاهين الأولين

□ لو توخينا الدقة لرأينا أننا لا نستطيع الكلام في الواقع عن اتجاه ثالث، ربما كان الأصح الكلام عن إمكانية اتجاه يتبلور داخل الاتجاهين الأولين، ويبتعد عنهما، أو ربما، عن مجموعة من الشعراء الشباب يعيشون مناخاً شعرياً مشتركاً، طابعه البارز الحداثة، يمارسون قول الشعر بتقنياته وبتحرره ويحاولون جديداً فيه يميزهم. ربما كان الجديد هذا هو، كما يقول أحد **هؤلاء** الشعراء الشباب محمد العبد الله «مضموناً للحداثة يتشكل داخل الشعر».

غير أن هذا المضمون الجديد لم يكن على ارض الواقع، ولا في الرؤية التي تتملكه شعراً، مضموناً واضحاً. كان يتكون، وكانت تتكون معه التجربة الشعرية الشابة، يوحدها، على تعدد منابت الأصوات فيها، أمران :

(1) محاولتها أن تكون جديد الشعر الحديث، طموحها بأن تستمر بحداثة الشعر فينمو بها وتتميز عنه.

(2) مناخ لبناني ذو طابع ليبرالي «تقدمي» راجح، يتوحد فيه الوعي الشاب المتفتح، كما تتوحد فيه المشاعر فخراً واعتزازاً، وربما مباهاة ومزايدة، أمام انكشاف بعض المواقف العربية الرجعية، وأمام انفضاح تبجحاتها على حقيقتها. وكأن لبنان كلّه واحد والعالم العربي كله واحد آخر.

ولكن، ومع احداث سنة 1973، بدأت مشاعر الفخر والاعتزاز الموحد في الاتجاه الذي ذكرنا، تتراجع، وتتمظهر أحياناً في قوى ترفض أن تكون، حسب منظور بعضها، عربية أكثر من العرب. ومن ثم راحت هذه المشاعر تتشكل في مواقف ورؤى مختلفة، وتبحث عن

مضامينها المختلفة. وكان تصاعد الأحداث، ثم الانفجار، يصدع التجربة الشعرية، ويصدع الرؤى فيما هو يصدع مضمونها الذي كان، في تكونه، يتصدع على أرض الواقع. مع هذا التصدع كانت مشكلة شعر هذا الاتجاه **هي مشكلة التجربة المتصدعة في أن تكون وكيف؟**

لم تكن المشكلة المطروحة على الشعراء الشباب هي ما عاناه الاتجاه الأول من تطويع الاستمرارية بما يتلاءم وعلاقة الشعر بالمعركة وبالناس، وفي ظرف تاريخي خاص، او بما هو قوة المعركة وضمير الناس. ولم تكن هذه المشكلة هي، ما كان بالنسبة للاتجاه الثاني، دفاع عن الاستمرارية وصيانة منظوره وإظهار صحته. بل كانت مراجعة في الذاكرة وإعادة نظر في هذا الشعر تقول عمق المعاناة وضياعها أحياناً :

كان يمشي في أمس
كانوا يتحدثون وكان يغص بالكلام
الكلام المهجور
وقد فقد نطقه
كان يمشي في ذاكرة
كأنما يسير في معرض
لا يملك فيه شيئاً(14)

وكانت أيضاً البحث عن بداية جديدة أخرى أو ربما المراوحة في البداية الأولى والقبول بالفشل.

لقد كان المضمون الجديد يتقدم، في تشظيه، فَجاً. كان يولد وحشياً وعارياً أمام الشعراء، يقتحم العين والضمير حتى لا مفر منه لمن يطلب مضموناً. ولم يكن الاختيار، قبولًا أو رفضاً، إلا الاختيار الواضح. ثم بماذا عسى أن يستمر الشعراء الشباب خارج الاختيار؟ هل يصمتون؟ وكيف يكون الصمت لمن لم يقل بعد إلا القليل؟ ولعلهم يصمتون! ولكن من أين تراهم سيبدأون؟ هل يبدأون مما قبل الحرب، مما لم يعد قائماً إلا في الذاكرة؟ هل تغيب الحرب، أو هل تغيب بصماتها؟ هل نغيب الواقع الذي سيكون أبداً المضمون الجديد في المرحلة الجديدة لتجربة تتكون، لقول يتشكل داخل الشعر؟

إن الصمت وعدمه يعني الشيء نفسه : المراوحة في التجربة الشعرية عند هذه النقطة. هكذا كانت المعاناة في تمايزها بين الشعراء، وفي أشكال تمثلها وفي محاولات الخروج منها، تدخل في المشكلة. **المشكلة مطروحة على كينونة هذا الشعر ـــ التجربة، وعلى تميزه.**

فكيف تعامل الشعراء الشباب مع هذه المشكلة؟

بعضهم راوح في التجربة الشعرية، نظر إلى المضمون الجديد كموضوع، وبالتالي لم يكن هذا المضمون، عندهم، يستدعي تشكله الخاص الجديد. قالوا الحرب وقالوها بنزيفها ولكن كما الوضوعات الأخرى، كما البؤس، أو الفقر، أو أرق القمر.

وبعضهم عانى بجدية عملية التعامل الشعري مع المضمون الجديد في حرارته وتفجره : كيف يمكن تشكيل هذا المضمون، في حرارته، داخل الشعر الحديث؟ كيف يمكن خلق قصيدته أو القصيدة؟ يقول الشاعر حسن حمن العبد الله :

أيها الشهداء
هل تتفضلون إلى انتصارات جديدة؟
وتفضلوا لتروا قساوتها
تموت وحيدة وأموت من ندمي
انتظرت فلم يصل دمها إلى قلمي
وظلت ساحتي بيضاء، قولوا في الجرائد انهم غدروه وهو
ممدد في الصمت والكلمات مطفأة كأعقاب السجائر
حولـه..[15].

وقد تتمرد المعاناة ولكن ليأتي القول على لسان «دون كيشوت» كالتالي :

أراهـــا
ترقص فوق الموج
وتغرق واحدة تلو الأخرى فيصير الموج لها مقبرة
ينزرع الماء شواهد من حجر تتراقص في عيني

ويتصل الشاهد بالشاهد
موج حجري
أفق حجري
وسماء حجرية(16)

لقد اختلفت المعاناة عند هذا البعض الثاني. وأمام السؤال الصعب، ومع تعثر خلق القصيدة، الذي ربما احتاج إلى زمن، وربما احتاج إلى بحث أسئلة أخرى، تساهل الشعراء أو بعضهم بالتجربة الشعرية، أو بما هو ميزتها، بالحداثة. اهملوا التشكيل الحديث إلى النظم العمودي او إلى التشكيل البسيط الذي لمْ يخْلُ أحياناً من الإنشائية والتقرير. (نذكر هنا قصائد للشعراء **شوقي بزيغ، ومحمد العبد الله، وحسن العبد الله**). واختُلف في جمالية هذا الشعر وفي قيمته، فهو وإن كان لا يخلو، في بعضه من النقاوة والصفاء، ومن جمالية تشارك في إنتاجها ذاكرة القارىء، المسكونة بالواقع الحار، وبالتفاصيل فيه، فإن هؤلاء الشعراء لم يرضوا عن شعرهم هذا، وربما تنكروا له وربما رفضوه بندم. فالشاعر **محمد العبد الله** مثلا لم يورد هذه القصائد في ديوانه الذي أصدره فيما بعد.

هكذا بقي الشعر الجديد ينتظر ولادته. وقد تكون مشكلته هي في هذه الولادة، وفي فهم شروطها من حيث علاقتها بالناس وبالواقع الذي تقول.

في محاولة لفهم هذه المشكلة نتوقف قليلا عند ما يثار حول هذه الولادة وشروطها :يرى بعض الشعراء الشباب أن شعرهم الذي قال الحرب انتكاصةٌ في تجربتهم، وهم في قولهم هذا يربطون بين مضمونه « الجديد » من حيث هويته ووضوحه، وبين ما جاء عليه من كلاسيكية (عمودية الشعر) وإنشائية. وكأنهم بذلك ينسبون إلى المضمون ما ظهر في التشكيل الشعري من عجز تجربتهم عن أن تقول المرحلة الجديدة شعراً جديداً، أي شعراً يتجاوز الشعر الحديث من داخله فيشكل فيه مرحلة نموه. وهم في رؤيتهم هذه يتجاوزون ما عانى منه الشعر الحديث من مشكلات بات الاستمرار فيها ــ على ما لها من أسبابها التاريخية ــ يطرح السؤال واضحاً حول علاقتهم بالمرحلة، أضف أن منطقهم في الربط بين مضمون التجربة وبين ما جاءت عليه شعراً يؤدي بهم إلى احد أمرين :

1 إما العودة بهذه التجربة إلى بدايتها الأولى، إلى ما قبل تصدعها، أي إلى ما قبل الحرب، وبالتالي الاستمرار بالمضمون السابق الذي كان يتشكل داخل الشعر. وهذا يعني قفزاً فوق مرحلة الحرب ــ التي لم تنته بعد ــ وتجاوزاً لها. هنا تبرز المشكلة، إذ كيف يمكن الاستمرار بمضمون تكسر وتبعثر ولم يعد كما كان في التجربة يتكون، أو كما كانت تتكون به - التجربة؟ كيف يمكن الاستمرار بما لم يعد الا واقعاً آخر؟ وقد يبدو لهم أن تغييب الواقع في حضوره المادي التاريخي وهم سرعان ما تنهض الجماهير شاهداً عليه. فكيف يحلون مسألة العلاقة هذه بالجماهير؟ إن استحالة العودة، كما يبدو، إلى هذا المضمون الأول مع سلوك منطق العودة إليه يوقع الشعر في المأزق، وقد يكون هذا هو ما يعاني منه بعض الشعراء الشباب.

2 وإما أن يؤدي بهم هذا المنطق إلى إنتاج شعر يعتمد مقولة الفصل بين الواقع في حضوره السياسي الطاغي وبين الشعر في تنزهه النخبوي.

والشعر في كلا الحالتين لا يحمل حلاً للمشكلة المطروحة من حيث علاقة الشعر بالواقع في مضمونه الجديد وبالناس الذين يعنيهم هذا الواقع ويعنيهم الشعر أيضاً.

والشعر هذا مرشح أيضاً أن يراوح بالحداثة، كما هي قبل الـسبعينات، أن يستمر بالتقليد متراجعا خلف من كانوا أسياد هذه المرحلة من الشعراء. أو أنه مرشح إلى اطلاق الشعر، وليس هذا الذي نقول ببعيد عما يعانيه بعض الشعراء الشباب حالياً في صمتهم، وعما هو واقع شعرهم غالباً.

هكذا تبدو مشكلة ولادة التجربة ونموها في جديدها مشكلة فكرية يجلوها وضوح الفكر الناظر في علاقته بهذه المرحلة.

ونحن هنا ترانا نتساءل : هل صحيح أن هذا الشعر الإنشائي والعمودي هو، في شروطه التاريخية، انتكاصة؟ ألا يمكن أن يكون وقفة عبّرت عن حاجة التجربة الشعرية إلى تملُّك مضمونها؟ في هذا الاتجاه تبدو الوقفة، أو الانتكاصة، مؤشراً صحياً. إنها، كما هي عند الشعراء أحياناً، رغبة المعانقة والالتصاق بالواقع وبالناس. وقد لا يكون مجيئها، بهذا الشكل، مرده فقط طراوة التجربة وشبابها، بل قد يكون مرده الواقع نفسه في ظرفيته الخاصة، أو رغبة

فيه في أن لا يُغري البعادُ الشعرَ فيتمادى هذا الأخير في عزلته وتغرُّبه! وما يضير الشعر، خاصة حين يكون عظيماً، أن يترك اللغة كي يلاصق سريعاً الواقع في تحوله، كي يراه في نقاوته وكي يطابقه في شفافيته ويصيره كلاماً يستبدل لعبته الفنية بلعبة الواقع التاريخية!

في اللحظات التاريخية العظيمة، في لحظة البطولات تصير حركة الواقع هي هي حركة الفن، ويصير فعل الواقع بما يحمله من تعقد وغنى واحتمالات، كفعل الفن، بما يتوخى أن يحمله من تعقد وغنىً واحتمالات. إنْ الواقع يمارس فنه الخاص به، وكم يكون رائعاً أن نطابقه حينذاك! وقد تكون المطابقة في مثل هذه الحالات ضرورة من ضرورات الفن.

ما يضير الشعر العظيم أن يتخلى مؤقتاً عن «مهاراته اللغوية»! ما يضيره أن يدخل والناس مباشراً، في حركة الواقع! أليس معنياً وإياهم بها!

يقول نيرودا في مقدمة كتابه «آخر الاشعار» : «ان هذا الكتاب، وكذلك أغنية البادرة الجميلة.. لم يعيرا اهتماماً لظاهرة انتقاء العبارة ولم يطمحا الى التقيد بها».

ويعرف نيرودا أن هذا ليس تحديداً للشعر ولا تحويلا له في هذا الاتجاه، لذلك، وبعيداً عن الانتكاصة، وعن أي مأزق، وبوعي واضح لما هو الشعر ولما هي ضرورات الشعر يضيف : «قد تكون هذه المهمة وقتية، ولكنني مقتنع بأدائها»(17).

في ضوء ما تقدم نرى أن الشعراء يواجهون ضرورة النظر بوضوح في المرحلة : قد يقبلون بها وقد يرفضونها، وقد يختارون فيها موقعاً، فالمهم في الحالات الثلاث، أو غيرها، هو الوضوح في الرؤية. ذلك أن المضمون الجديد للتجربة الشعرية هو رؤيتهم الواضحة في التعامل مع المرحلة.

من نقطة الوضوح هذه تنطلق التجربة الشعرية في جديدها الذي قد يتنوع، في نموه على مستواه الشعري الخاص، أي في هذا الفضاء المسكون بتاريخية الشعر وبمرحلة وصوله الى حداثة.

الهوامش

1) العدد **51/50** تشرين الاول/تشرين الثاني عام **1975**
2) العدد **36** تاريخ **1976/4/12**
3) المرجع السابق نفسه
4) تاريخ **1977/6/19**
5) المرجع السابق نفسه
6) تاريخ **14 ــ 20** كانون الاول **1979**
7) المرجع السابق نفسه
8) انظر المقدمة التي كتبها بابلو نيرودا **4** كانون الثاني سنة **1972** لديوانه **آخر الاشعار**.
9) من قصيدة : **مراكش/فاس والفضاء ينسج التآويل** انظر : **كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والاوائل** دار العودة ــ بيروت
10) جريدة **النهار** : **1977/8/14**
11) أنظر مجلة **الوطن العربي** ــ العدد : **148** تاريخ **20/14** كانون الاول عام **1979**. حديث تحت عنوان : «برونيل أكبر نقاد فرنسا يقول:»
12) وهو في ما يقول ليس بعيدا عن السياسة. ان الكثير من قصائد أدونيس تعبر بوضوح عن موقف ضد مظاهر التخلف في المجتمع العربي، ضد البؤس وضد الخنوع وضد الانظمة، ولكن لهذا الموقف منطاقه الفكري الذي ربما نجد فيه سبباً لرفض الحرب ولصحته شعراً معها.
13) مجلة **النهار العربي والدولي** ــ العدد الخامس ــ **4** حزيران : **1977**.
14) من النص رقم **12 الانتحار** الوارد تحت عنوان : **اثنا عشر نصاً في قصيدة** للشاعر عباس بيضون مجلة «مواقف» العدد **33** سنة **1978**.
15) (من قصيدته **من أين ادخل في القصيدة؟** الواردة في ديوانه : **اذكر انني احبت**.
16) محمد العبد الله، من الفصل : الاول من مصرع **دون كيشوت** ديوانه **رسائل الوحشة** دار الفارابي ــ بيروت **1979**).
17) المرجع المذكور في الهامش رقم (**8**)

المـراجـع

دواوين الشعر أو كتبه

نزيه أبو عفش

أيها الزمن الضيـق أيتها الأرض الواسعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1978.

الله قريب من قلبي، دار الحقائق، بيروت 1980.

تعالوا نصرف هذا اليأس، دار ابن رشد، بيروت 1980.

كم من البلاد أيتها الحرية، دار الحقائق، بيروت 1979.

محمد بنيس

في اتجاه صوتك العمودي، مطبعة الأندلس، الدار البيضاء 1979.

إلياس أبو شبكة

القيثارة، مطبعة صادر، بيروت 1926.

أفاعي الفردوس، منشورات دار المكشوف، الطبعة الثانية، بيروت 1948.

غلواء، دار صادر، دار بيروت، بيروت 1959.

صلاح لبكي

حنين، دار الريحاني، بيروت طبعة أولى 1961.

سعيد عقل

قدموس، دار الفكر، الطبعة الثانية، بيروت.

أجمل منك؟ لا.

حسن عبد الله

أذكر أنني أحبـت، دار العودة، بيروت، دون تاريخ.

الدردارة، دار الفارابي، بيروت 1981.

محمد العبد الله

رسائل الوحشة، دار الفارابي، بيروت 1979.

محمود درويش

أحمد الزعتر.

محمد علي شمس الدين

خليل حاوي

ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت 1976.

وهو يضم : **نهر الرماد** و **الناي والريح** و **بيادر الجوع**.

الرعد الجريح، دار العودة، بيروت 1979.

عبد الله زريقة

زهور حجرية، منشورات البديل؟، الدار البيضاء 1983.

عباس بيضون

الوقت بجرعات كبيرة، دار الفارابي، بيروت 1982.

إلياس لحود

ركاميات الصديق توما، دار القلم، بيروت 1978.

سعدي يوسف

قصائد أقل صمتا، دار الفارابي، بيروت 1979.

شوقي أبو شقرا

حيرتي جالسة تفاحة على الطاولة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1982.

أدونيس

كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل، دار العودة، بيروت 1980.

إلياس أبو شبكة ــ دراسات وذكريات، وهو بقلم مجموعة من الأدباء، دار المكشوف، الطبعة الأولى، بيروت.

خواطر ساذج، خليل تقي الدين، دار المكشوف، الطبعة الأولى، بيروت 1943.

فن الشعر لأرسطو نقله إلى العربية عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، الطبعة الثانية، بيروت 1973.

آخر الأشعار، بابلو نيرودا، نقله إلى العربية الطيب الرياحي، دار الفارابي، بيروت 1979.

في معرفة النص، يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1983.

أسرار البلاغة، عبد القادر الجرجاني طبعة المكتبة التجارية، القاهرة.

ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، دار العودة، بيروت 1979.

بالفرنسية

Ferdinand de Saussure : **Cours de linguistique générale,** Ed. Payot, Paris 1979.
Tzvetan Todorov : **Les genres du discours,** Ed. Seuil, Paris 1978.
A. Fossion : **Pour comprendre les lectures nouvelles.**
J.P. Laurent : **Linguistique et pratiques textuelles,** Ed. A. DE Boeck, Bruxelles 1981.
Ed. J. Duculot, Paris-Gembloux 1981.
Mikhail Bakhtine : **Le marxisme et la philosophie du langage,** Ed. de Minuit, Paris 1977.
J. Cohen : **Structure du langage poétique,** Ed. Flammarion, France, 1966.

الدوريات

المجلات :

1) **مجلة المعرض** :

العدد 25 سنة 1927.

العدد 934 سنة 1931.

العدد 1095 سنة 1936.

2) مجلة **شؤون فلسطينية** : العدد 50 /51 سنة 1975.

3) مجلة **صباح الخير** اللبنانية : العدد 36 سنة 1976.

4) مجلة **الوطن العربي** : العدد 148 سنة 1979.

5) مجلة **الفكر العربي المعاصر** : العدد 25 سنة 1983.

6) مجلة **البديل** : العدد 2 سنة 1980.

7) مجلة **تحولات** : العدد 1 سنة 1983.

8) مجلة **مواقف** :

العدد 33 سنة 1978، بيروت.

العدد 26 سنة 1980، بيروت.

العدد 45 سنة 1983، بيروت.

9) مجلة **الكرمل** : العدد 2 سنة 1981.

الجرائد :

- جريدة **زحلة الفتاة**، 13 حزيران 1923.
- جريدة **لسان الحال**، 9 شباط 1974.
- جريدة **النهار**، 14 آب 1977.
- جريدة **السفير**، 19 حزيران 1977.
- جريدة **السفير**، 25 حزيران 1983.
- ملحق **النهار العربي والدولي**، 18 شباط 1978.
- ملحق **النهار العربي والدولي**، 4 حزيران 1977.

فهرس

تؤلف الدراسات المتضامنة في هذا الكتاب لحظة موسعة للتأمل في تجارب ونماذج شعرية عربية، منها ما يعود للمرحلة الرومانسية، ومنها ما أنتجه شعراء حديثون ينزعون في أعمالهم لإعادة بناء القصيدة العربية، وفق منظورات متباينة للنص والواقع الذي يعيشونه ويعايشونه.

وللتأمل النظري موقعه من هذا الكتاب، فالحديث عن القول الشعري يتأسس نظرياً على المعطيات التي أصبحت متداولة في الخطاب النقدي الحديث، والشعرية الحديثة بالخصوص. ولا مفر من الإقرار بأهمية التنظير في العملية النقدية التي نسعى لإضاءتها من خلال المفاهيم الحديثة عن اللغة والكلام، وانفصال اللغة الشعرية عن اللغة الاعتيادية، وهي المفاهيم التي أثبتت إجرائيتُها مفعولها في حقل التحليل النصي. إلا أن هذا البعد اللغوي المركزي للشعر يكف في نظرنا عن أن يكون مجرد لعبة فاقدة لأي معنى تاريخي ـ اجتماعي، لأن الفعل الشعري هو فعل الرؤية الشعرية للعالم، بما هو عالم الناس في صراعاتهم، ضمن منظورنا للصراع الاجتماعي ـ التاريخي، وخصوصية حضور الفعل الشعري فيه.

39 درهماً

الموزع الوحيد في المملكة المغربية
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
(سوشبريس) ـ الدار البيضاء .